جدید اُردو نظم میں تلمیحات، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ

(فیض، راشد، میراجی اور مجید امجد کے خصوصی مطالعہ کی روشنی میں)

تحقیقی مقالہ پی ایچ ڈی

Husain\untitled.bmp not found.

مقالہ نگار:

مشتاق احمد

پی ایچ ڈی سکالر

نگران:

ڈاکٹر سلمان علی

شعبۂ اُردو جامعۂ پشاور

ادارۂ ادبیات ولسانیاتِ اُردو و فارسی

دانش گاہِ پشاور

۲۰۰۸-۰۹ء

فہرست

دیباچہ

الحمد للہ کہ میرا پی ایچ ڈی مقالہ تکمیل کو پہنچا۔ شعبۂ اُردو جامعۂ پشاور نے جب کلاس ورک کے خاتمے پر مقالات کے لیے خاکے جمع کرانے کی دعوت دی تو موضوع کے انتخاب کا مشکل مرحلہ پیش آیا۔ نظمِ جدید میں تلمیحات پر تحقیقی کام نہ ہونے کے برابر تھا اور اسی وجہ سے میں نے اس موضوع کا انتخاب کیا۔ تلمیح اور اس کی مخصوص تعریف یا حدود اربعہ کیا ہے؟ تحقیقی لحاظ سے یہ بھی ایک بحث طلب امر تھا، نیز جدید اُردو نظم میں اس کی نوعیت کیا ہے؟ مقالۂ ہٰذا میں ان تمام مباحث پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مقالے کے لیے منتخب شعراء میں راشد، میرا جی، اور مجید امجد کی شاعری پر ابہام کا جو پردہ پڑا ہے اسے تلمیحاتی حوالے سے واضح کرنا بھی از حد ضروری تھا، اس لحاظ سے بھی موضوع کی اہمیت دُگنی ہو جاتی ہے۔

عہدِ جدید میں اُردو نظم پر خصوصی توجہ دی جا رہی ہے۔ نظمِ جدید کی نمائندہ آوازوں اور اہم شاعروں کو اردو ادب کے قاری کی تفہیم میں لانا آج کے محقق اور نقاد کا اہم فریضہ ہے اور اسی نقطۂ نظر سے اس موضوع کا انتخاب عمل میں آیا۔ تلمیحات، علامات اور استعارے ہی وہ کلید ہیں جن کی تشریح و تفسیر سے جدید نظم کی مختلف پرتوں کا قفل کھولا جا سکتا ہے۔ فیضؔ، راشدؔ، میرا جی اور مجید امجد کی علامات و استعارات تو عموماً زیر بحث آتی رہی ہیں لیکن ان کی تلمیحات خصوصی توجہ کا مرکز نہ بن پائیں۔ شعبۂ اردو جامعہ پشاور نے اس موضوع پر تحقیقی کام کروا کر جدید نظم کے طلباء کی ایک اہم ضرورت کو کسی حد تک پورا کرنے کا اہتمام کیا ہے۔

''تلمیحات'' پر تحقیقی کام نہ ہونے کے برابر ہے۔ چند بزرگوں نے جو اپنی سی کوششیں کی ہیں وہ یقیناً قابل قدر ہیں مگر اس سلسلے میں مزید تحقیقی کام کی کافی گنجائش موجود ہے۔ علاوہ ازیں کلاسک شعراء کی تلمیحات اور ان کی نوعیت جدید نظم میں تلمیحات سے یکسر مختلف ہے۔ اقبالؔ تک آتے آتے تلمیح اور علامت کا امتزاج سامنے آنے لگا اور اس حوالے سے ناقدین اور محققین گذشتہ مساعی پر ہی تکیہ کیے ہوئے تھے، اس لیے ضروری تھا کہ جدید ادب میں تلمیح

اور اس کی متنوع جہات کو موضوع بنا کر تحقیقی اصولوں کے پیش نظر کام کیا جائے۔ اس مقالے میں اسی ضرورت و اہمیت کو پیش نظر رکھ کر تلمیحات کی وضاحت کی گئی ہے۔

یہ مقالہ چھ ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول میں تلمیح کی تعریف کو از سرِ نو متعین کیا گیا ہے۔ بیان و بدیع کے علماء کے ہاں تلمیح کی ذیل میں جو تعریفیں ہیں ان میں کافی اختلافات ہیں ان تمام تعریفوں کو یکجا کر کے اس سے نتائج کا استنباط کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اردو تلمیح اور انگریزی (Allusion) کا موازنہ بھی پیش کیا گیا ہے اور ان کے معنوی بُعد کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی باب میں تلمیح اور دیگر شعری صنعتوں جیسے روزمرہ، محاورہ، استعارہ، علامت، اصطلاح، ضرب المثل، کہاوت، داستان، مثنوی، تمثیل اور تاریخ کا موازنہ کر کے مشترکہ خصوصیات اور ان کے مابین حدِ فاصل کا تعین کیا گیا ہے۔ باب اول کے آخری حصے میں تلمیح کی افادیت اور مآخذاتِ تلمیح کے علاوہ اردو شاعری میں تلمیح کی روایت کو بھی پیش کیا گیا ہے۔

باب دوم فیض احمد فیض کی تلمیحات پر مشتمل ہے۔ چونکہ مقالے کا موضوع جدید اردو نظم میں تلمیح ہے، اس لیے فیض کی نظموں میں موجود تلمیحات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ دیگر شعراء کے ہاں بھی صرف نظم سے متعلقہ تلمیحات سے بحث کی گئی ہے۔ باب سوم ن م راشد کی تلمیحات کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ راشد کی تبحر علمی شخصیت نے تلمیح کی ذیل میں جو جولانیاں دکھائی ہیں ان پر اس باب میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ باب چہارم میراجی کی نظم سے وابستہ تلمیحات کا احاطہ کرتا ہے۔ یہاں میراجی کے مزاج اور ہندی بوباس کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ باب پنجم مجید امجد کی تلمیحات پر مشتمل ہے۔ فرد کی تنہائی، کربِ ذات اور عہدِ نو کے انسان کی شکست و ریخت کو مجید امجد جن تلمیحات کے ذریعے اُجاگر کرتے ہیں، یہاں ان پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ باب ششم اس تحقیقی مقالے کا آخری باب اور مجموعی جائزہ ہے۔ اس میں تلمیح سے وابستہ مباحث کا خلاصہ اور جدید اُردو نظم کی ان معتبر ترین آوازوں کے تلمیحاتی پس منظر کا احوال بیان کیا گیا ہے۔ اُردو ادب میں ان شعراء کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ مختلف رجحانات کے ان نمائندہ شعراء کی تلمیحات کی افادیت و اثر آخری باب کا موضوع ہے، جو اس تحقیقی مقالے کے نتائج کو سامنے لاتا ہے۔

موضوعِ مقالہ کے انتخاب کے وقت خیال تھا کہ یہ کوئی مشکل موضوع نہیں اور بآسانی اس کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا جا سکتا ہے، لیکن جلد ہی احساس ہوا کہ مذکورہ شعراء کی تلمیحات کے پس منظر سے واقفیت کے علاوہ ان

نظموں کی تفہیم بھی بہت ضروری ہے جن میں یہ تلمیحات استعمال ہوئی ہیں کیونکہ نظم کی فکری تہہ داری کو سمجھے بغیر تلمیح تک رسائی ممکن نہ تھی اور تلمیح سمجھے بغیر نظم کی فکری گہرائی کا ادراک ناممکن تھا۔ اس صورت میں تاریخ اور نظمِ جدید کا یکجا مطالعہ از حد ضروری تھا۔ اس سلسلے میں اپنے اساتذہ اور ادب شناس دوستوں کو بار بار زحمت دی گئی کہ ان کے تعاون کے بغیر متعلقہ کتب تک رسائی اور ان جدید شعراء کی نظموں کی تفہیم ناممکن تھی۔ تحقیق کے دوران سب سے اہم مسئلہ تلمیح کا تھا کہ بعض الفاظ ایک مقام پر تو تلمیح کے دائرہ کار میں شامل ہوتے لیکن کسی دوسری نظم میں اُس لفظ کی حیثیت تلمیحاتی نہ ہوتی بلکہ لغوی یا علامتی وغیرہ ہوتی اس لیے مقالے میں ان الفاظ کی تلمیحاتی پہلوؤں کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ تلمیحات کی تفصیل کے لیے ایک دفتر درکار ہے، تاہم تحقیقی مقالے میں خصوصی اور معتبر حوالوں پر ہی اکتفا کیا گیا ہے۔ غیر ضروری تفاصیل اور غیر معمولی اختصار دونوں ہی سے بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں تکرار سے بچنے کی بھی از حد کوشش کی گئی ہے۔ حواشی کو باب کے اختتام پر درج کیا گیا ہے۔

اس مقالے کی تحریر کے دوران دو بنیادی مسائل بار بار پیش آتے رہے۔ بعض تلمیحات کی تاریخ تحریری صورت میں ناپید یا کم یاب تھی۔ ان تحریروں تک رسائی اور پھر جدید نظم کی بُنت میں ان تلمیحات کی غایت و ماہیت بھی راستے کی دیوار بنی لیکن اس سلسلے میں دوستوں، نگرانِ مقالہ، جدید نظم سے وابستہ افراد اور تاریخ کے علماء کی مدد نے ان مسائل کے حل میں مدد دی۔

شعبۂ اُردو جامعہ پشاور، اورینٹل کالج جامعہ پنجاب، جی سی یونی ورسٹی، لاہور، دیال سنگھ کالج، لاہور، جی سی یونی ورسٹی، فیصل آباد، آرکائیو لائبریری، پشاور کے کتابی ذخیرے سے بھرپور استفادہ کیا گیا۔ ڈاکٹر ضیاء الحسن، ڈاکٹر ناصر عباس نیر، ڈاکٹر فخر الحق نوری، ڈاکٹر ہارون قادر، ڈاکٹر عامر سہیل، ڈاکٹر طارق ہاشمی، ڈاکٹر علی خیل دریاب، ڈاکٹر روبینہ شاہین، پروفیسر سعید احمد، پروفیسر سہیل احمد، پروفیسر سلیمان، پروفیسر گل حسن سے مصاحبے کیے گئے، جن کے مفید مشوروں اور قیمتی آراء نے مقالے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے میں اہم کردار ادا کیا۔ دوستوں میں سید شیر، بادشاہ منیر بخاری، مراد علی، زاہد حسین، محمد عمران، رئیس خان، وارث خان، فضل کبیر، اورنگزیب، شاہ خالد، وہاب اعجاز، سبحان اللہ، محمد اسرار، چوہدری سہیل، وغیرہ نے تحقیق کے دوران قدم قدم پر ساتھ دیا جن کا میں بے حد شکر گزار ہوں۔

آخر میں نگرانِ مقالہ ڈاکٹر سلمان علی کا بے حد ممنون ہوں کہ اُن کی شفقت بھری ڈانٹ، سرپرستی اور ان کی نجی لائبریری کے بغیر اس تحقیقی مقالے کا مکمل ہونا ممکن نہ تھا۔ اس مقالے کے معائب کو میں اپنی ذات اور محاسن کو ڈاکٹر صاحب کے نام منسوب کرتا ہوں۔ میرے لفظوں میں اتنی جان نہیں کہ میں بھرپور طریقے سے ان کے شکریے کا حق ادا کرسکوں۔

کسی بھی موضوع پر تحقیقی کاوش کو حتمی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ میں بھی اپنے تحقیقی موضوع کے ساتھ سو فی صد انصاف کرنے کا دعویدار نہیں لیکن میری کوشش آپ کے سامنے ہے۔ جدید اردو نظم کی اس نئی جہت پر مزید تحقیق کرنے کی کافی گنجائش اب بھی باقی ہے۔ امید ہے کہ یہ مقالہ ادب کے علماء اور طلباء میں پذیرائی حاصل کر لے۔

مشتاق احمد

پی ایچ ڈی سکالر

ادارۂ ادبیات و لسانیاتِ اُردو و فارسی، دانش گاہِ پشاور

۱۶ ستمبر ۲۰۱۲ء

باب اوّل

تلمیح، تعارف اور مباحث

اصطلاحی معنوں میں تلمیح کیا ہے؟ بادی النظر میں یہ ایک معمولی سی بات ہے اور اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ شاعری میں جہاں کہیں کسی لفظ کے ذریعے تاریخی واقعے کی طرف اشارہ کیا گیا ہو تلمیح کہلاتا ہے لیکن جب تحقیقی نکتہ نظر سے اس سوال اور اس کے جواب پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی تو کوئی ایک مبہم جہات کی طرف راہنمائی ہوتی ہے۔ علمائے بیان نے جہاں اس لفظ کے معنی و مفہوم تک پہنچنے کی کوشش کی ہے وہاں حشو و زوائد کو اس صنعت کلام کی تعریف و توجیہہ میں لے آئے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس صنعت کا ٹھوس اور تحقیقی بنیادوں پر حدود اربعہ متعین کیا جائے کیونکہ علمائے فن نے کہیں تو اسے علامت و استعارے کی تعریف سے خلط ملط کر دیا اور کہیں اشارے اور کنائے میں۔ کہیں اسے ضرب المثل کہاوت اور محاورے کی تعریف کے قریب کر دیا اور کہیں کچھ، اس لیے ضروری سمجھا گیا کہ اول تلمیح کی حقیقت پر روشنی ڈالی جائے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے متقدمین کی وہ تصریحات جو تلمیح کی تعریف کے بابت کی گئی ہیں پیش کی جاتی ہیں۔

تلمیح، تعارف و تعریف:

لمح۔ ل م ح سے ہے، جس کے لغوی معنی نگاہ اٹھانا، کسی کو چوری چھپے دیکھنا یا کسی چیز پر سرسری نظر ڈالنے کو کہتے ہیں۔ لامحتہ۔ میں نے اسے چوری چھپے دیکھا۔ لمح تلمیحاً الی الشی اشارہ کرنا۔ (۱) تلمیح مشتق ہے لمح سے لمح یلمح لمحا (باب فتح یفتح، المح، باب افعال) اختلس النظر نظر بچا کر کسی چیز کو دیکھنا۔ اللمحۃ، النظرۃ بالعجلۃ:۔ بڑی تیزی سے دیکھنا یا نگاہ ڈالنا۔ (۲)

فیروز اللغات:۔

''کلام میں کسی قصے کی طرف اشارہ کرنا۔'' (۳)

فرہنگ آصفیہ:-

''اسم مونث، علم بیان کی اصطلاح میں کسی واقعے وغیرہ کا کلام میں اشارہ کرنا۔''(۴)

مصطلحات علوم وفنون عربیہ:-

''دوران کلام میں کسی قصے، واقعے یا مقام کی طرف صرف اشارہ کردینا۔''(۵)

المعجم الاعظم:-

''کسی چیز کا اشارہ، رمز، کنایہ، تعریض، خفیہ اشارہ۔''(۶)

نوراللغات (جلد اوّل)(۷) نسیم اللغات (۸) جامع اللغات (۹)

تینوں لغات میں قریب قریب ایک جیسے الفاظ کے ساتھ یہ تعریف دی گئی ہے۔

''کلام میں کسی قصے کی طرف اشارہ کرنا۔''

درسی اردو لغت:-

''کلام یا بیان میں کسی معروف واقعے یا شخص کی طرف اشارہ کرنا۔''(۱۰)

اردو لغت (تاریخی اصول پر):-

''کلام میں کسی مشہور مسئلے حدیث، آیت قرآنی یا قصے یا مثل یا کسی اصطلاح علمی وفنی کی طرف اشارہ کرنا جس کو سمجھے بغیر مطلب واضح نہ ہو۔''(۱۱)

شعرالعجم:- (جلد اول)

''صنائع شاعری میں ایک چیز تلمیح کسی قصہ طلب واقعہ سے مضمون پیدا کرنا ایک لطیف صنعت ہے۔''(۱۲)

مصباح الفتاح :-

''تلمیح اس کو کہتے ہیں کہ اثنائے کلام میں کسی قصہ کا یا شعر یا مشہور مثل کی طرف اشارہ کردیا جائے اور وہ قصہ وغیرہ مذکور نہ ہو۔''(۱۳)

بحر الفصاحت (جلد دوم) :-

''یہ صنعت اس طرح ہے کہ شاعر اپنے کلام میں کسی مسئلہ مشہور یا کسی قصے یا مثل شائع یا اصطلاح نجوم وغیرہ کسی ایسی بات کی طرف اشارہ کرے جس کے بغیر معلوم ہوئے اور بے سمجھے اس کلام کا مطلب اچھی طرح سمجھ میں نہ آئے۔''(۱۴)

اردو تلمیحات و اصطلاحات :-

''علم بیان کی اصطلاح میں کسی قصے، کسی مشہور مسئلے، آیت یا حدیث، مثل یا کسی علم کی اصطلاح وغیرہ کی طرف کلام میں اشارہ کرنا تلمیح کہلاتا ہے۔ کلام کا مطلب سمجھنے کے لیے اس کا جاننا نہایت ضروری ہے۔''(۱۵)

اردو میں علم بیان اور علم بدیع کے مباحث :-

''اصطلاح میں شاعر کا اپنے کلام یا نثر نگار کا اپنی نثر میں کسی مشہور واقعے یا مسئلے، روایت، قصے، شخص، چیز، جگہ، شعر، حدیث، قرآنی آیت یا کسی فنی اصطلاح کی طرف اشارہ کرنا تلمیح کہلاتا ہے۔۔۔۔ تلمیح کے ذریعے نظم یا نثر میں مختصر ترین الفاظ میں کوئی بات، روایت، واقعہ یا قصہ وغیرہ اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ اس کے پڑھتے یا سنتے ہی ساری تفصیل ذہن میں آجاتی ہے۔(۱۶)

البدیع:-

’’شاعر اپنے کلام میں کسی مشہور مسئلے یا قصے یا اصطلاح وغیرہ کی طرف اشارہ کرے اور جب تک یہ اشارہ توضیح کا رنگ اختیار نہ کرے شعر کا صحیح مفہوم متعین نہ ہو۔‘‘(۱۷)

عبدالعزیز خالد کی نظم "حکایت نے" کی حواشی و تعلیقات:

’’تلمیحات ماضی کی وہ روایات ہیں جس سے ہر دور کے شعراء نے استفادہ کیا ہے۔ تلمیحات زیادہ تر دیو مالا کے قصے کہانیوں، مذہبی کتب، تاریخی و نیم تاریخی واقعات یوں روایات اور رزمیوں یا کلاسیکی شعراء کی طویل نظموں یا قدیم ناٹکوں وغیرہ سے ماخوذ ہوتی ہیں۔ تلمیحات کی مدد سے پورا واقعہ یا منظر آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ تلمیحات بلاغت کی جان ہوتی ہیں۔ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کی جیسی صلاحیت تلمیح میں ہے الفاظ کی دیگر اقسام میں نہیں ہے۔‘‘(۱۸)

مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلحات:

’’شعر یا نثر میں کسی واقعے کی جانب اشارہ کرنے کو تلمیح کہتے ہیں بشرطیکہ وہ واقعہ کافی مشہور ہو چکا ہو خواہ خلاف عقل ہو طلسماتی ہو یا فرضی ہی کیوں نہ ہو۔‘‘(۱۹)

تلمیحاتِ احمد فراز:-

’’ادبی اصطلاح میں کلام میں کسی تاریخی واقعے، قصے یا روایت کی طرف اشارہ کرنے کو تلمیح کہتے ہیں۔۔۔جدید دور میں اردو ادب میں تلمیحات

قرآنی آیات ، احادیث ، قصوں ، ناولوں ، شخصیات کی تصویروں ، لوک داستانوں، سچی کہانیوں، دیو مالائی قصوں سے ماخوذ ہوتی ہیں۔"(۲۰)

فرہنگ تلفظ :-

"کلام یا بیان میں کسی معروف واقعے یا متن یا شخص کی طرف اشارہ کرنا مجمل یا اجمالی حوالہ۔"(۲۱)

اردو شاعری کی آخری کتاب :-

"کلام میں کسی واقعے، شخصیت یا قصے وغیرہ کی طرف اس طرح اشارہ کرنا کہ قاری کے ذہن میں سارے واقعے یا شخصیت یا قصے کا نقشہ مرتب ہو جائے۔"(۲۲)

ادبی اصطلاحات :-

"کلام میں کوئی ایسا لفظ یا مرکب استعمال کرنا جو کسی تاریخی، مذہبی یا معاشرتی واقعہ یا کہانی کی طرف اشارہ کرے تلمیح ہے۔(۲۳)

قومی انگریزی لغت :-

"(Allusion) اشارے کنائے کا عمل۔ واضح طور پر نہ کہی گئی چیز کی طرف اشارہ بالواسطہ یا بر سبیل تذکرہ تجویز درپردہ حوالہ ، اشارہ، کنایہ، ایماء، رمز، تلمیح۔"(۲۴)

نگارستان :-

"(Allusion) کلام میں کسی آیتِ قرآنی یا حدیث نبوی مشہور تاریخی واقعہ یا علمی اصطلاح کو کام میں لانا تلمیح کہلاتا ہے۔"(۲۵)

کشاف تنقیدی اصطلاحات :-

''زبان کے ابتدائی دور میں چھوٹے چھوٹے سادہ خیالات اور معمولی چیزوں کو بتانے کے لیے الفاظ بنائے گئے تھے۔رفتہ رفتہ انسان نے ترقی کا قدم اور آگے بڑھایا اور لمبے لمبے قصوں اور واقعات و حالات کی طرف خاص خاص لفظوں کے ذریعے اشارے ہونے لگے۔ جہاں وہ الفاظ زبان پر آئے وہ قصے وہ واقعے آنکھوں کے سامنے پھر گئے ایسا ہر اشارہ تلمیح کہلاتا ہے۔''(۲۶)

"محاورہ، روزمرہ، ضرب المثل اور تلمیح میں فکری اور معنوی ربط " میں عبداللہ جان عابدؔ رقم طراز ہیں:

''ایک ایسی ترکیب کا نام ہے جو ایک، دو یا دو سے زائد الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے لیکن ان دو یا دو سے زائد لفظوں کے تناظر یا پس منظر میں کوئی تاریخی واقعہ، کردار، کوئی سانحہ یا رسم و رواج مذکور ہوتا ہے۔ ایک دو لفظوں کے بولنے یا سن لینے سے وہ تاریخی یا نیم تاریخی سانحہ یا واقعہ جو تاریخ کے کسی قدیم زمانے میں کسی شخصیت یا کسی رسم و رواج سے متعلق ہوتا ہے، فوراً ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ تلمیح دراصل ہمارے بزرگوں کے قدموں کے وہ نشان ہیں جن پر ہم الٹے قدم چلتے ہوئے اس واقعے تک پہنچ جاتے ہیں۔ زبان میں تلمیح کی اہمیت بہت بنیادی ہوتی ہے۔ ہر زبان کی تلمیحات اس زبان کی تہذیب، ماضی، کلچر اور اس کی قوم کے اسلاف کی زندگیوں سے پھوٹتی ہے۔''(۲۷)

تلمیحاتِ غالبؔ :-

''دنیا کی کوئی چھوٹی بڑی زبان ایسی نہ ہوگی جس میں قصہ طلب الفاظ بولے

یا لکھے نہ جاتے ہوں۔ اہل عرب نے مذکورہ بالا قسم کے الفاظ کے استعمال کرنے کو ادبی ہنر قرار دیا ہے اور اس کو تلمیح کہتے ہیں۔ تلمیح کے لغوی معنی کسی چیز کی طرف اشارہ کرنا ہے اور فنی مطلب یہ ہوتا ہے کہ کلام میں اختصار کے ساتھ حسن یا زور پیدا کرنے کے لیے کسی قصے، شعر یا کہاوت کی طرف اشارہ کیا جائے۔''(۲۸)

تلمیحات غالب:-

''ہماری قدیم تاریخ، رسم ورواج، اوہام وعقائد، مشاغل اور جنگ وجدل کے واقعات سے ہزاروں قصے کہانیاں اور داستانیں وابستہ ہیں۔ ان کو جاننے سے ہم کو اپنی معاشرتی تمدنی، سماجی اور مذہبی سرگرمیوں کا پتہ چلتا ہے۔ ان میں جو تبدیلیاں اور اصلاحات ہوئی ہیں ان کا علم حاصل ہوتا ہے اور پچھلے لوگوں کے تجربات سے فائدہ پہنچتا ہے۔ ان طویل طویل کہانیوں کو دہرانے سے چونکہ وقت ضائع ہوتا ہے اس لیے ایسے مختصر اشارے ایجاد کر لیے گئے ہیں جو ان قصے کہانیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ان اشاروں کو علم بدیع کی اصطلاح میں تلمیح کہا جاتا ہے۔۔۔۔ان اشاروں یا تلمیحی الفاظ کے لیے یہ شرط لازمی ہے کہ ان سے متعلق قصے، کہانیاں اور مسائل عام فہم ہوں۔ ان کو دائمی شہرت حاصل ہو اگر وہ مشہور اور عام فہم نہیں ہیں تو ان کو تلمیح نہیں کہا جا سکتا۔ اس طرح وہ تمام لغت، محاورے اور ضرب الامثال اور کہاوتیں تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں جن سے کوئی قصہ یا کہانی وابستہ ہے اور عام طور پر لوگ ان قصوں سے واقف ہیں۔''(۲۹)

دخوشحال تلمیحات او اشارات:-

''(ترجمہ) علم بیان کی رو سے تلمیح نظم یا نثر میں کسی مشہور تاریخی، مذہبی، سیاسی، رومانی، ملی، سماجی قصے کی طرف یا کسی مشہور مثل یا شعر کی طرف، کسی علمی نکتے، مسئلے یا اصطلاح کی طرف یا قرآنی آیت اور احادیث کی طرف اشارہ کرنا ہے۔ یہ اشارہ مفرد یا مرکب الفاظ سے ہوتا ہے جس کے سننے کے ساتھ ہی انسانی ذہن کے پردے پر وہ کچھ چمک اُٹھے جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہو۔''(۳۰)

افادات سلیم :-

''الفاظ کیا ہیں؟ وہ آوازیں جن سے ہم اپنے خیالات ظاہر کرتے ہیں یا ان کے ذریعے سے اشیاء کی طرف اشارہ کرتے ہیں جب عقل انسانی نے ترقی کی۔۔۔ایک خاص آواز کے ساتھ ایک خاص خیال یا چیز یا کام کی طرف اشارہ ہونے لگا اور ہر شخص اس اشارے کو سمجھنے لگا۔ ترقی یافتہ انسان کا یہ دور نہایت اہم تھا جس میں زبان کا سنگ بنیاد رکھا گیا۔۔۔ زبان کے ابتدائی دور میں چھوٹے چھوٹے سادہ خیالات اور معمولی چیزوں کے بتانے کے لیے الفاظ بنائے گئے تھے۔ رفتہ رفتہ انسان نے ترقی کا قدم اور آگے بڑھایا لمبے لمبے قصوں اور واقعات و حالات کی طرف خاص خاص لفظوں کے ذریعے سے اشارے ہونے لگے جہاں وہ الفاظ زبان پر آئے، فوراً وہ قصے یا واقعے آنکھوں کے سامنے آگئے جس کی طرف وہ اشارہ کرتے تھے ایسا ہر اشارہ تلمیح کہلاتا ہے۔''(۳۱)

التلمیح:

''و اما التلمیح فھو ان یشار الی قصه اوٗشعرمن غیره ذکره فا لاول

كقول ابن المعتز

اترى البحيرة الذين تداعوْ
مذ سير الحبيب وقت الزوال
علمو انني مقيم وقلبي
راحل فيهم أمام الجمال
مثل صاع العزيز في ارحل القوم
ولا يعلمون ما في ارحال

في هذه الا بيات ”تلميح“ الى قصه يوسفؑ لماوضع الصاع رحل اخيه الحقيقي و هم لا يدرون بذالك و الثاني كقول حريريب ”و اني ولله لطا لما تلقيت الشياء بكا فاتهِ اعددت له الا هب قبل موافاته۔“

اشار الى قول ابن سكرة

جاء لشتاء و عندى من حوائجه
سبع اذا القطر عن حا جا تنا حبسا
كن و كيس ، و كانون و كاس طلا
بعد الكتاب و كس نا عم وكسا (۳۲)

ترجمہ:

تلمیح یہ ہے کہ کسی قصے یا شعر کی طرف اس کا تذکرہ کیے بغیر اشارہ کیا جائے۔ جیسے ابن المعتز کے ان اشعار میں قصے کی تلمیح ہے۔

محبوب سے جدائی کے وقت اس کے ساتھ جانے والے لوگوں نے کہا کہ وہ تو رہ گیا لیکن انہیں کیا خبر کہ میرا دل ان کے قافلے کے ساتھ کوچ کر گیا اور محبوب کے ساتھ چلا گیا۔ جیسے عزیز مصر یوسفؑ کا پیمانہ (جام) ان کے

بھائیوں کے کجاوے میں تھا اور قافلے والوں (ان کے بھائیوں) کو اس کا کچھ پتہ نہ تھا۔ ان اشعار میں حضرت یوسفؑ کے اس واقعے کی تلمیح ہے۔ جس کی رو سے حضرت یوسفؑ نے اپنے (سگے) بھائی کے کجاوے میں وہ پیانہ رکھا تھا اور دیگر بھائیوں کو کچھ خبر نہ تھی۔

حریری کے قول کے مطابق شعر کی تلمیح:

خدا کی قسم میں اکثر جاڑے کا استقبال کئی ''ک'' کافوں سے کرتا ہوں ابھی وارد ہی نہیں ہوا ہوتا کہ میں نے اس کے آنے کی بے شمار تیاری کرلی ہوتی ہے۔

ابن سکرہ نے اپنے شعر میں حریری کے اس شعر کی طرف اشارہ کیا ہے۔

جاڑا مجھ پر اس حالت میں آیا کہ میرے پاس وہ ساتوں چیزیں پہلے سے موجود تھیں۔ جو اس موسم کی ضرورت ہیں جبکہ موسلا دھار بارش پھر ان کی دستیابی میں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔ وہ سات چیزیں یہ ہیں۔ دراہم کی تھیلی، انگھیٹی، شراب، کتاب۔۔۔۔ اور چادر۔

التلميح:

و اما التلميح فذكره فى التخليص بتقديم الميم على اللام كذا رايته بخطه

و هو غلط بنه عليه الشرح لا ن ذا لـک من الملاحه و هو فى با ب التشبيه والاستعارة

و اما لذى هنا فيتقدم يم اللام من لمحه اذا نظر، اليه و هو ان يشير فى الكلام الى قصه او

شعرو مثل من غير ذكره فا لا ول كقوله

فردت علينا الشمس والليل راغم

بشمس لهم من جانب الخدر تطلع

فوالله ما ادری حالم نایم
المت بنا ام کان فی ارکب یوشع

وصف لحوقه بالا حبه المرتحلین وطلوع الشمس بوجه الحبیب من جانب الخدر
فی ضلمة اللیل، ثم استعطم ذلک واستغرب و تجاهل و تحیر و قال "اهذا حلم اراه فی
النوم ام کان فی الرکب یوشع فرد الشمس"
اشارة الی قصه یوشع و استقبا ئه الشمس حین قاتل الجبارین یوم الجمعة
و خاف ان تغیب فیدخل السبت فلا یحل له قتالهم فدعا الله تعالیٰ فآو قفها له
حتی فرغ.
و هو قوله

المستخیر بعمر وعند کربته
کا لمستجیر من الرمضاء بالنار

والثالث کقوله

من غاب عنکم نسیتموه
و قلبه عنکم رهینه
اضنکم فی الوفاء ممن
صحبة صحبة السفینه (٣٣)

ترجمہ:

اور تلخیص میں اس (تلمیح) کا ذکر میم سے لام کی تقدیم سے آیا ہے حالانکہ یہ ایسی غلطی ہے جس کی طرف شرح نگاروں نے بار بار اشارے کیے ہیں کیونکہ تلمیح ملاحتہ سے ہے۔اور یہ تشبیہ اور استعارے کے باب کی ذیل میں ہے ۔یہاں جس تلمیح کا ذکر ہے وہ لام کی تقدیم سے ہے جو لمحته سے مشتق ہے اور کسی کو دیکھنے کے لیے آتا ہے اور (تلمیح) یہ ہے کہ کلام میں کسی قصے، شعر یا مثل کی طرف مکمل تفصیل کے بغیر اشارہ کیا جائے مثلاً قصے والی تلمیح یہ ہے۔

شعر کا ترجمہ: سورج ہم پر جانب مشرق سے طلوع ہوا اور رات غصے میں چلی گئی خدا کی قسم مجھے کچھ پتا نہ چلا کہ یہ میں خواب دیکھ رہا تھا یا ہمارے قافلے میں حضرت یوشعؑ شامل تھے۔

کسی شعر کی طرف اشارہ کرنے والی تلمیح یہ ہے۔

ترجمہ شعر: تمھاری جدائی کی اذیت کے مقابلے میں گرمی کی شدید دھوپ اور عمرو زیادہ رحم دل معلوم ہوتے ہیں۔

اور کسی مثل کی طرف اشارہ کرنے والی تلمیح یوں ہے۔

ترجمہ:۔ جو شخص تم سے رخصت ہوا اسے تم نے بھلا دیا اگر چہ اس کا دل آپ کے ساتھ ہی رہ گیا۔ میں آپ کی محبت کو اس شخص کی دوستی پر گمان کرتا ہوں جس کی دوستی کشتی کی دوستی کی طرح تھی۔

التلميح

"و هو نوع من انواع البديع له في البلاغة موقع شريف، و يحل من الفصاحة

في محل مرتفع،.و هو تفعيل بتقديم اللام على الميم يقال المحه و المحه. اذا ابصره

بنضر خفي و جمعها ملا مح على غير قياس ، والقياس فيه لمحات"

و فيمصطلع علماء بديع هو ان يشير المتكلم في اثناء كلاءمه شعره او خطبه الى مثل

الى مثل سائر او شعر نادر ، او قصة مشهورة، فيلمحها فيور دها

لتکون علامة فی کلام۔

وقع ذلک فی کلام اللہ تعالیٰ کقول

" کمثل العنکبوت اتخذت بیتاً و ان او ھن البیوت لبیت العنکبوت

"یشیر بذلک الی

المثل اسائں " ارق من نسبح العنکبوت ،واضعف من بیتھا "

و کقولہ تعالیٰ" کمثل الحمار یحمل اسفارا" یشیربہ الی قولھم فی

الامثال السائرۃ اجھل

من حمار و ابلہ من غیرا۔

و قولہ تعالیٰ: یوم یکون الناس کانفراش المبثو ث یشیر بہ الی قولھم:

اعضم تھورا من فراشہ ۔

واما امثلتہ من السنتہ النبویۃ فکقولہ علیہ السلام:

"اصدق کلمة قالھا شاعر کلمة بسید" الا کل شی ما خلااللہ باطل"(۳۴)

ترجمہ:

یہ علم بدیع کی ایک قسم ہے ۔ بلاغت میں اس کا مرتبہ بلند اور فصاحت میں اہم مقام حاصل ہے ۔ تلمیح باب تفعیل کے ساتھ مناسبت رکھتی ہے۔ مطلب یہ کہ لام میم پر مقدم ہے۔

لمحہ والمحۃ اس وقت کہا جاتا ہے جب کسی چیز کی طرف چوری چھپے دیکھا جائے۔

لمحہ کی جمع خلاف قیاس ''ملامح'' آتا ہے۔ اگر چہ قیاس کے مطابق اس کی جمع لمحات ہے۔

علم بدیع کی اصطلاح میں تلمیح یہ ہے کہ جب کوئی متکلم اپنے کلام شعر یا خطبے میں کسی مشہور مثال قیمتی شعر یا مشہور واقعے کی طرف اشارہ کرے۔ اور یہ اشارہ اس کے بعد علامتی رنگ اختیار کرے۔ کلام اللہ میں بھی صنعت تلمیح نے جگہ پائی ہے جیسے کہ اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں۔

ترجمہ آیت: (اس چیز کی مثال) مکڑی کی طرح ہے جو بنالیتا ہے اپنا گھر اور بے شک تمام گھروں میں کمزور گھر

مکڑی کا ہے۔

اس آیت شریف میں درجہ ذیل محاورے کی طرف اشارہ ہے۔ یہ چیز مکڑے کی جالے سے بھی زیادہ نرم اور اس کے گھر سے زیادہ کمزور ہے۔

اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں گدھے کی مثال جو اٹھائے کتابیں۔

اس آیت مبارکہ میں بھی اس محاورے کہ گدھے سے زیادہ جاہل اور بے وقوف کی طرف اشارہ ہے۔

اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے۔ ''اس روز لوگ یوں ہوں گے جیسے بکھرے ہوئے پتنگے''

اس آیت شریف میں اس محاورے ''پروانے سے زیادہ لاپرواہ'' کی طرف اشارہ۔

حدیث شریف میں تلمیح کا ستعمال یوں ہوا ہے۔

ترجمہ حدیث: سب سے سچی بات اگر کسی شاعر نے کبھی کی ہے وہ لبید کی یہ بات ہے کہ اللہ تعالیٰ کے علاوہ ہر چیز باطل ہے۔

والتلميح هو اشاره الى قصة معلومة او شعر مشهور ، او مثل سائر من غير ذكره"

و كقوله:

هل آمنكم عليه الا كما آمنكم على اخيه من قبل اشار يعقوب فى كلام هنا لا ده

با لنسبة الى خيا نتهم السابقة فى امراخيهم يوسف۔ (۳۵)

ترجمہ:

تلمیح اسے کہتے ہے کہ کلام میں کسے معلوم قصے، مشہور شعر یا مشہور ضرب المثل کی طرف اس کا ذکر کیے بغیر اشارہ کیا جائے۔ مثلاً قرآن پاک کی یہ آیت مبارکہ۔

ترجمہ آیت: کیا میں اس سے بھی (اس طرح) مطمئن ہو جاؤں جیسا کہ میں اس سے پہلے اس کے بھائی کے بارے میں مطمئن ہوا تھا۔

اس آیت مبارکہ میں حضرت یعقوبؑ برادران یوسف کی اس خیانت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جوانہوں نے اس (ابن یامین) سے قبل حضرت یوسف کے معاملے میں کی تھی۔

ALLUSION:

A casual reference in literature to a person, place, event, or another passage of literature often without explicit identification; allusion can originate in mythology, biblical reference, historical event, legends, geography, or earlier literary works. Another often use allusion to establish a tone, creature an implied association, contrast two objects or people, makes an unusual juxtaposition of reference, of bring the reader into a world of experience outside the limitation of the story itself. Author assume that the readers will recognized the original source and relate their meaning to the new context. For instance, if a teacher were to refer to his class as a horde of Mongol. The students will have no idea if they are being praised or vilified unless they know what the Mongol horde was and what activities it personified in historically. This hieratical allusion assumes a certain level of education

of awareness in the audience, so it should normally be taken as a compliment rather than an insult or an attempt at obscurity. (36)

ترجمہ: ادب میں کسی شخص، جگہ، واقعہ یا کسی اقتباس کا بالواسطہ ذکر کرنا یا حوالہ دینا۔ (تلمیحات عام طور پر) دیو مالائی قصوں، کتب مقدسہ، تاریخی واقعات داستانوں، جغرافیائی حالات و واقعات یا دوسروں کی تصانیف سے لیے جاتے ہیں۔ دوسری جگہوں پر تلمیح (کوئی خاص) اسلوب اپنانا غیر واضح تعلق نمایاں کرنا، دو چیزوں یا اشخاص کا موازنہ کرنا، یا کوئی خلاف واقعہ حوالہ دے کر دو چیزوں یا اشخاص کا موازنہ کر کے پڑھنے والے کو تصورات سے نکال کر حقیقی دنیا میں لانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ (تلمیح کا) مصنف قارئین سے یہ توقع رکھتا ہے۔ کہ وہ (تلمیح کے) اصل منبع کو پہچان کر اقتباس کے مفہوم تک پہنچ جائے۔ مثلاً اگر ایک استاد منگول کا گروہ کہہ کر اپنے کلاس کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ تو طلباء کو اس وقت تک پتہ نہیں چلے گا کہ آیا ان کی تعریف کی جارہی ہے یا ان کو ہدف تنقید بنایا گیا ہے جب تک ان کو یہ معلوم نہ ہو کہ منگول کون تھے اور تاریخ میں وہ کس لیے مشہور تھے۔ اس قسم کی تلمیحات حاضرین سے کچھ نہ کچھ علمی آگاہی کی توقع رکھتے ہیں۔ پس بجائے تنقید کے یا ابہام پیدا کرنے کے، تلمیح کسی بیان کو صراحت سے پیش کرتی ہے۔

ALLUSION

An expression designed to call something to mind without mentioning it explicitly; anindirect of passing reference .(37)

ترجمہ:

ایسا اسلوب بیان یا انداز جو کسی چیز کو صراحتاً ذکر کرنے کی بجائے کنایۃً پیش کرے، ایک طرح کا بالواسطہ حوالہ دینا۔

Alluasuion:

Allusion is a reference that is indirect in the sense that it calls for association that go beyond mere substitution of a

referent. (38)

ترجمہ:

تلمیح ایک ایسا انداز بیان ہے جو ایک چیز کی وضاحت کے لیے محض دوسری چیز کا حوالہ دینے کے بجائے تصوراتی تعلق ابھار دے۔

Alluasuion:

An allusion is a figure of speech that makes a reference to, or representation of, people, places, events, literary work, myths, or works of art, either directly or by implication. M. H. Abrams defined allusion as "a brief reference, explicit or indirect, to a person, place or event, or to another literary work or passageIt is left to the reader or hearer to make the connection where the connection is detailed in depth by the author, it is preferable to call it "a reference".[citation needed] In the arts, a literary allusion puts the alluded text in a new context under which it assumes new meanings and denotations.[1] It is not possible to predetermine the nature of all the new meanings and intertexual patterns that an allusion will generate. Literary allusion is

closely related to parody and pastiche, which are also "text-linking" literary devices. In a freer informal definition, allusion is a passing or casual reference, an incidental mention of something, either directly or by implication: 39

ترجمہ:

تلمیح وہ صنعت سخن ہے جو اشخاص، مقامات، واقعات، ادبی کام، دیو مالا یا فنون لطیفہ کا بلاواسطہ یا کنایتاً ذکر کرتا ہے۔ ایم ایچ ابرمز تلمیح کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے مختصر طور پر کسی شخص جگہ یا پھر کسی تصنیف یا اقتباس کی جانب صراحتاً یا کنایتاً اس طرح اشارہ کرنا کہ قارئین یا سامعین از خود وضاحت اخذ کر سکیں، دوسرے الفاظ میں اس کو کنایہ یا حوالہ کہا جا سکتا ہے۔ فنون لطیفہ میں تلمیح اصل مآخذ کو نئے انداز سے پیش کر کے اس کو معنی اور توضیحات کا نیا لبادہ پہنا دیتا ہے۔

ان تمام مشرقی و مغربی قدماء و علمائے فن کے اقوال کی روشنی میں اگر تلمیح کی تعریف اور حدود اربعہ متعین کرنے کی کوشش کی جائے تو بلاشبہ چند آسانیوں کے ساتھ کہیں کہیں سخن گسترانہ مشکل بھی آن پڑتی ہے۔ بہر حال یہ بات تو قطعی اور صاف ظاہر ہے کہ مغربی و انگریزی (Allusion) کے مقابلے میں تلمیح کی جڑیں تہذیب و معاشرے میں زیادہ گہری ہیں۔ اگر چہ دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ یہ قاری اور لکھاری کا ذہنی رابطہ ہے تاہم تلمیح اپنے بعض مفاہیم کی بنیاد پر عقل سے زیادہ وجدان اور قومی و اجتماعی حافظے پر بنیاد رکھتی ہے جب کہ (Allusion) اپنے عقلی و منطقی دائرہ کار کی بنیاد پر اشارہ و علامت کے قریب تر آ جاتی ہے۔ اگر چہ ماضی سے تعلق اس کا بھی ہے لیکن یہ تعلق تخیلی نہیں بلکہ عقلی و استدلالی ہے۔ یوں ہم تلمیح و (Allusion) میں خط فاصل (باریک) اس طرح قائم کر سکتے ہیں کہ تلمیح وجدان سے نمو پزیر اور وجدان اور تخیل پر اثر انداز ہوتی ہے جبکہ (Allusion) دماغ کے اس حصے کو متاثر کرتی ہے جہاں منطق و استدلال کی گزر ہے۔ یوں دونوں اپنی اثر انگیزی کی بناء پر قدرے مختلف ہو جاتی ہیں۔

گزشتہ صفحات میں دی گئی تمام تعریفوں کی روشنی میں اگر تلمیح کی متفق علیہ تعریف کی بابت سوچا جائے تو یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ تلمیح مختصراً کسی تاریخی واقعے کی طرف اشارہ ہے جو شاعر کے خیال میں قاری کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتا ہے یا ہونا چاہیے۔اس طرح ہم اگر تاریخی واقعے و قصے کو تلمیح کی بنیاد قرار دے دیں تو بات کھل کر ظاہر ہوجاتی ہے کہ جہاں بھی شاعر قاری کے حافظے کو تحریک دیتے ہوئے مشترکہ تہذیبی وتمدنی حافظے سے استفادے کی دعوت دیتا ہے وہ تلمیح کا استعمال کررہا ہوتا ہے۔

البتہ یہ بات بھی علمائے فن نے واضح کردی ہے کہ جس تاریخی وتہذیبی واقعے کی طرف شاعر اشارہ کررہا ہے اس کا شہرت عام اور بقائے دوام کے دفتر سے منسلک ہونا نہایت ضروری ہے۔ عام تاریخ جو کہ لکھنے والے کی تخیل میں موجود ہو لیکن مشہور نہ ہو وہ تلمیح کے زمرے سے باہر ہے اور اس کا لکھاری عموماً پاورق یا پھر باب کے آخر میں حوالہ دے دیتا ہے جبکہ تلمیح کے لیے کسی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ وہ پہلے سے ہی پیش پا افتادہ واقعے یا واقعے کے کسی رخ کا استنباط ہوتا ہے البتہ شرط لازم واقعے کا قاری کے ذہن میں پہلے سے موجود ہونا اور مشہور ہونا ہی ہے۔

اسی اصول کو اگر مزید آگے بڑھا کر پرکھا جائے تو تلمیح کی بابت جتنی بھی چیزیں چاہے وہ اشخاص ہیں یا اشیاء، رسوم ہیں یا پھر علمی وفنی اصطلاحات اول تو ان کے پس منظر میں کسی واقعے کا ظہور ضروری ہے اور دوم ان کا مشہور عام ہونا ضروری ہے تاکہ قاری بغیر کسی حوالہ جاتی مواد کے اس پس منظر تک پہنچ سکے جس کی جانب شاعر و ادیب اشارہ کرنا چاہتا ہے۔

یہاں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ واقعے کی اصل تاریخی یا نیم تاریخی، دیومالائی یا آسمانی کتب سے وابستہ پیغمبرانِ مذہب کے اقوال ہیں (چاہے وہ صحیح صورت میں ہم تک پہنچے ہیں یا پھر تحریف شدہ حالت میں) یا تہذیبی رسومات تیوہار الف لیلوی داستانیں ہیں یا علاقائی داستانیں، یہاں یہ بحث بھی خارج از موضوع نہیں کہ کیا تمام وہ اشعار جن کی طرف شاعر کے کلام میں کسی حوالے کے بغیر اشارہ ہو تلمیح ہے۔اگرچہ عربی لغات وگرامر کی کتب ان تمام اشعار کو تلمیح قرار دیتے ہیں لیکن ان قدماء نے جن اشعار کو بطور مثال پیش کیا ہے ان کے پیچھے کسی نہ کسی واقعے کی کارفرمائی ضرور ہے۔بغیر حوالہ کے کسی شاعر کے مصرعے یا شعر کو بروئے کار لانا ادبی سرقے کے زمرے میں آتا ہے اور حوالے کے ساتھ شعر یا مصرع اپنے کلام میں استعمال کرنا تضمین ہے۔اس لیے راقم کی رائے میں وہ قدیم اشعار

یا مصرعے تلمیح کے زمرے میں داخل سمجھے جائیں جو لکھاری اپنے کلام میں بغیر حوالے کے استعمال کرے لیکن اس کی تاریخی حیثیت اس لحاظ سے مسلمہ ہو کہ پس منظر میں کوئی اہم واقعہ موجود ہو۔ اسی تعریف کو بنیاد بنا کر تلمیح کو ہم ادبی سرقے اور تضمین کے دائرے سے باہر کر سکتے ہیں اور تلمیح کی اپنی شناخت برقرار رکھ سکتے ہیں۔

تلمیح کے ضمن میں بعض اصحاب علم نے ہر قسم کے علمی مسئلے، فنی یا علمی نکتے کو بھی شامل کر دیا ہے۔ آج کی دنیا میں علوم وفنون نے اس درجہ ترقی کر لی ہے کہ زبان وادب میں استعمال ہونے والے اکثر الفاظ واسماء کسی نہ کسی صورت میں کسی نہ کسی علمی اور فنی نکتے یا مسئلے سے وابستہ ہیں اس لحاظ سے ہم ان کو تلمیح مان کر زبان کے بیشتر حصے کو تلمیح میں داخل کر دیں گے جو کسی طرح بھی علم بیان کی اس صنعت کی مناسب تعریف نہیں مثلاً آب، ہوا، سمندر، طوفان، صرصر، سیلاب، آندھی وغیرہ موسمیات کے علم کی فنی اصطلاحیں ہیں اس طرح سر، راگ، تال، ترنگ، موسیقی، نے، ڈھول، بربط، رباب اور ستار وغیرہ علم موسیقی کی فنی اصطلاحیں ہیں انہیں ہم تلمیحات نہیں کہہ سکتے اس لیے قرین قیاس یہی ہے کہ ان علمی نکات، مسائل اور اصطلاحات کو داخل دفتر تلمیح قرار دے دیا جائے جن کے پس منظر میں کوئی خاص واقعہ یا کہانی کارفرما ہو اور جس کی طرف شاعر اشارہ کر رہا ہو اور جس کے جانے بغیر شعر کا لطف مکمل نہ ہو۔

اگر شاعر ادیب کے مستعمل لفظ کے پس منظر میں کسی قسم کے قصے کا تذکرہ ہے اور وہ مشہور ہے تو اسے ہم تلمیح شمار کریں گے۔ بقول محمود نیازی:

> ''تلمیحی الفاظ کے لیے یہ شرط لازمی ہے کہ ان سے متعلق قصے کہانیاں اور مسائل عام فہم ہوں۔ ان کو دائمی شہرت حاصل ہو۔ اگر وہ مشہور اور عام فہم نہیں ہیں تو ان کو تلمیح نہیں کہا جا سکتا۔ اس طرح وہ تمام لغت، محاورے اور ضرب الامثال اور کہاوتیں تلمیح کے دائرے میں آتی ہیں جن سے کوئی قصہ یا کہانی وابستہ ہے اور عام طور پر لوگ ان کے قصوں سے واقف ہیں۔'' (۴۰)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلمیحی لغت کے پس منظر میں جو بھی واقعہ ہے وہ حقیقت ہے یا فسانہ، سچ اور جھوٹ سے

قاری اور لکھاری کا کوئی سروکار نہیں بلکہ تلمیح تو مشہورات اور معتقدات پر اساس رکھتی ہے۔ سائنسی توضیح تلمیح کی روح کو زخمی کرسکتی ہے۔ البتہ یہ بھی ممکن ہے کہ بعض تلمیحات کو جدید سائنس، ٹیکنالوجی یا منطق کے ذریعے ثابت کیا جا سکے لیکن تمام تلمیحات پر اس کلیے کولاگو کرنا غیر مناسب اور ادبی ذوق وتخیل پر وار ہوگا۔

درج بالا تمام بحث کی روشنی میں ہم تلمیح کی تعریف یوں کر سکتے ہیں:

وہ لفظ یا الفاظ کا وہ مجموعہ (اختصار احسن ہے) جن کے پس منظر میں کسی بھی قسم کا مشہور واقعہ (مذہبی، تاریخی، تہذیبی، فوک، ملی، رومانی، سیاسی، سماجی، روحانی) ہو، تلمیح کہلاتا ہے۔ مقدس کتب کے حصے، پیغمبران مذاہب کے اقوال، ضرب الامثال، کہاوتیں اور محاورے، قدماء کے اشعار، رسومات جن کے پس پشت مشہور واقعات ہوں، اور وہ علمی وفنی اصطلاحات بھی جن کے پیچھے وسیع واقعاتی پس منظر ہوں بشرطیکہ مشہور ومعروف بھی ہوں تلمیح کے دائرہ کار میں داخل ہیں۔

اس مقالے میں اسی تعریف کے پیش نظر تلمیحات کا مطالعہ کیا جائے گا۔

آئندہ صفحات میں تلمیح کا زبان کی دیگر صنعتوں کے ساتھ تقابل وتجزیہ کیا گیا ہے کہ یہ کس طرح ایک دوسرے سے مختلف یا پھر بعض مقامات پر ایک دوسرے کے ساتھ لفظی ومعنوی سطح پر قریب ہو جاتی ہیں۔ سب سے پہلے تلمیح اور محاورے کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

(ا) محاورہ اور تلمیح:

تلمیح کی درج بالا تعریف کی روشنی میں یہ محاورے سے بالکل الگ اور منفرد ہے۔ محاورہ دو یا دو سے زائد الفاظ کا وہ مجموعہ ہے جس میں فعل اپنے حقیقی معنوں کے بجائے مجازی اور اصطلاحی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یہ فرضی یا قیاسی نہیں ہوسکتا اور ہر صورت میں اہل زبان کی بول چال اور روزمرہ کے موافق ہونا لازمی امر ہے۔ البتہ عبداللہ جان عابد محاورے کی تعریف کے ضمن میں ایک اور جہت کی طرف یوں اشارہ کرتے ہیں:

> ''کوئی محاورہ ایسا نہیں ہوتا جو علامت مصدر ''نا'' نہ رکھتا ہو اور یہ ایک ایسی علامت ہے جو محاورے کو روزمرے سے علاحدہ اور منفرد حیثیت عطا کرتی

ہے۔‘‘(۴۱)

تلمیح اور محاورے کی درج بالا تعریفوں کی روشنی میں دونوں کا لفظی اور معنوی تفاوت ظاہر ہے البتہ وہ تمام محاورے اور لغات تلمیح کے دائرے میں داخل و شامل ہیں جن کے پس پشت مشہور تاریخی واقعات (کسی بھی قسم کے) ہوں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلمیح محاورہ سے وسیع تر مفہوم کی حامل صنعت ہے البتہ بعض محاورے اپنے فکری و تاریخی پس منظر کی بناء پر خود کو تلمیح کے دفتر میں داخل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

(ب) استعارہ اور تلمیح:

ڈاکٹر مزمل حسین استعارے کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> ’’استعارہ کے لغوی معنی عاریتاً مانگنا یا عاریتاً لینا کے ہیں۔ علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو حقیقی معنی کے بجائے غیر حقیقی یا مجازی معنی میں استعمال ہو اور حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق پایا جائے یعنی لفظ کے حقیقی معانی کا لباس عاریتاً لے کر مجازی معانی کو پہنانے کا نام استعارہ ہے۔‘‘(۴۲)

اگر چہ استعارے کی درج بالا تعریف اور تلمیح کی متعین شدہ تعریف کا آپس میں کہیں بھی ربط نہیں لیکن معنوی سطح پر کبھی تلمیح بطور استعارہ استعمال ہوتی ہے اور کبھی تاریخ سے مناسبت رکھنے والا استعارہ تلمیح کے دائرہ کار میں دخیل ہو جاتا ہے۔ ساحر لکھنوی کے خیال میں شعر فہمی کے لیے تلمیحات سے واقفیت بہت ضروری ہے کیونکہ بسا اوقات تلمیح شعر میں استعارہ بھی بن جاتی ہے۔ ایسی صورت میں واقعے کا براہِ راست ذکر ضروری نہیں ہے مثلاً

؎ وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانا ہے
مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے (افتخار عارف)

۔۔۔ جن لوگوں کو واقعہ کربلا کا بخوبی علم ہے ان کا ذہن فوراً اس حقیقت کی جانب مبذول ہو جائے گا کہ شعر روزِ عاشور کے واقعات سے متعلق ہے۔(۴۳)

اس طرح محمد شمیم انہونوی خزانۂ تلمیحات از محمود نیازی کے مقدمے میں یوں رقمطراز ہیں۔

> ''ان اسماء واعلام سے بھی کسی خاص حالت صورت میں تلمیح کا فائدہ حاصل کیا جا سکتا ہے جو بطور استعارہ استعمال کیے جائیں اور جو اپنی کسی ذاتی خصوصیت کے باعث ممتاز اور فخر روزگار ہوئے ہوں۔''(۴۴)

درج بالا اقوال کی روشنی میں یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ اگر چہ استعارہ اور تلمیح ایک دوسرے سے کافی بعید ہیں لیکن نثر و شعر میں تلمیح کبھی کبھی استعارے کے حدود میں داخل ہو کر اسے تلمیحی استعارہ بنا دیتی ہے یا پھر استعارہ تاریخ سے رجوع کر کے تلمیح کے ذیل میں داخل ہو کر استعارۂ تلمیحی بنا دیتی ہے۔

(ج) علامت اور تلمیح:

اردو لغت علامت کی تعریف یوں کرتی ہے:

> ''کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور معنی کی نشاندہی کرے۔ نیز استعارہ جو اپنی لغوی حدود سے ماورا کسی اور چیز کی نشاندہی کرے۔''(۴۵)

اس طرح ڈاکٹر انیس اشفاق علامت کی یہ مغربی تعریف نقل کرتے ہیں:

> ''یہ اصطلاح (علامت) اپنے ادبی استعمال میں نمائندگی کا ایک انداز ہے جس میں جو کچھ تلازمے کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے (عموماً کسی مادی شے کا حوالہ) اس سے کچھ دوسرے اور کچھ زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں (عموماً کسی غیر مادی شے کو ظاہر کرتی ہے)۔ اس طرح ایک ادبی علامت ایک پیکر (مشابہت) اور ایک خیال یا تصور (موضوع) کو متحد کرتی ہے جسے وہ پیکر اُبھارتا یا جس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔''(۴۶)

جس طرح استعارہ تشبیہ کا دوسرا قدم ہے اس طرح علامت استعارے کی اگلی منزل ہے۔ استعارے میں

معنی ایک خاص حد کے اندر مقید ہوتے ہیں جبکہ علامت قاری کے ذہنی استعداد پر منحصر ہوتی ہے کہ وہ علامت کے کس رخ اور کس معنی کو اخذ کرتا ہے کیونکہ علامت کے تلازمات اسے کثیر الجہتی معانی کا حامل بنا دیتے ہیں۔

اب اگر تلمیح اور علامت کا موازنہ کیا جائے تو کئی بنیادی تضادات کھل کر سامنے آتے ہیں۔ پہلی اور اہم بات کہ تلمیح عموماً یک رخی ہوتی ہے جبکہ علامت ایک سے زیادہ معانی کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ تلمیح کے معانی کا انحصار لکھاری کے دماغ و تخیل پر ہے۔ جبکہ علامت کے جہات قاری کا ذوق نظر اور غایت علمی کے مرہون منت ہے۔ اسی طرح ایک اور اہم فرق یہ ہے کہ تلمیح کا عمومی سفر ماضی کی طرف ہوتا ہے جبکہ علامت زمان و مکان میں آزادانہ حرکت کرتی ہے اور ماضی، حال اور مستقبل تینوں سے عہدہ برآ ہونے کے علاوہ زمانے کے تقاضوں کے مطابق اپنے مفاہیم میں تبدیلی بھی پیدا کرتی رہتی ہے۔

تلمیح عموماً معروف اور معرفہ اسماء سے سروکار رکھتی ہے جبکہ علامت اس کے علاوہ مجہول اور نکرہ اسماء کی امین بھی ہوسکتی ہے بلکہ اکثر ہوتی ہے۔ تلمیح کا پس منظر واقعاتی ہوتا ہے جبکہ علامت فکری پس منظر کی حامل ہوتی ہے۔ یوں تلمیح عقیدے اور وہم سے قریب جبکہ علامت استدلال اور تفکر کی غماز ہوتی ہے۔

تلمیح علامت کے لیے کینوس کا کام کرتی ہے کہ علامت اس کینوس پر اپنے نقوش ثبت کر کے تلمیح کی معنویت کو وسیع کر دے اور تلمیح کے نئے اور انجانے رخوں کی طرف مبہم انداز کی راہنمائی کر کے قاری کے فہم و ادراک پر تلمیح کی نئی پرتیں روشن کر دے۔

لیکن ان تمام تضادات کے باوجود بھی ادب کے مطالعے کے دوران تلمیحاتی علامتیں اور علامتی تلمیحات بکثرت مل جاتی ہیں۔ جدید اردو نظم میں ہمیں تلمیح اور علامت کا یہی چولی دامن کا ساتھ ملتا ہے بلکہ جدید غزل اور جدید نظم دونوں میں تلمیح کی پرانی کلاسیکی حیثیت معدوم ہوتے ہوتے بچ گئی ہے اور اس تلمیح میں سے علامت اپنی نئی آب و تاب اور نئی چمک دمک کے ساتھ ابھرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ جدید نظم میں شعراء نے کہیں بھی تلمیح برائے تلمیح کا استعمال نہیں کیا بلکہ اکثر و بیشتر تلمیح شاعر کے واضح مقاصد کو سامنے لانے کے لیے بطور معاون کے سامنے آتی ہے۔ اس کی مثال راشد کی سبا، سلیمان اور اسرافیل جیسی تلمیحاتی علامات ہیں۔ اگرچہ جدید نظم میں تلمیح پر علامت حاوی ہوتی ہوئی نظر آتی ہے اس کے باوجود الفاظ کی تلمیحاتی حیثیت اور تاریخی و تہذیبی پس منظر سے انکار ممکن نہیں اور شاید

آئندہ زمانوں میں اسے تلمیح ہی کی ترقی یافتہ شکل کی صورت میں قبول کیا جائے۔

اسی طرح علامت کے ضمن میں بحث کرتے ہوئے اشارہ کو بھی تلمیح سے ممیّز کیا جاسکتا ہے کہ اشارہ استعارے اور علامت کے درمیان کی کڑی ہے بقول ڈاکٹر رفعت اختر ''تمام علامتیں اشارات تو ہیں لیکن تمام اشارات علامتیں نہیں۔''(۴۷)

یوں علامت اور اشارہ قریب ہوتے ہوئے بھی تلمیح سے الگ ہیں۔ البتہ نظم جدید میں یہ صنعتیں ایک دوسرے کے ساتھ پیوست و یکجا نظر آتی ہیں۔

(د) اصطلاح اور تلمیح:

اصطلاح کی تعریف میں مولانا وحید الدین سلیم یوں رقمطراز ہیں:

> ''علمی مسئلوں یا اصولوں کے بنانے کے لیے بھی خاص خاص الفاظ متعین کیے گئے ان میں سے ہر لفظ اصطلاح کہلاتا ہے۔''(۴۸)

ظاہری بات ہے کہ اس تعریف کی بنیاد پر اصطلاح اور تلمیح میں کسی قسم کی مطابقت نہیں لیکن تلمیح کی تعریف میں بعض علمائے فن نے علمی مسئلوں اور فنی اصطلاحات کو بھی شامل کر دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اصطلاحات کو بھی تلمیحات مان لیا گیا ہے جو کسی بھی طرح مناسب اور درست نہیں لگتا۔ راقم کی رائے میں اگر کسی علمی یا فنی مسئلے اور کسی علمی، فنی اصول اور نکتے کے پس منظر میں اگر کسی قسم کا تاریخی حوالہ موجود نہیں اور وہ تاریخی واقعہ یا حوالہ مشہور نہیں تو اس طرح کی اصطلاح کو علمی اصطلاح ہی سمجھا جانا چاہیے اور اسے تلمیح کے دائرے سے باہر سمجھا جانا چاہیے۔ اس بات کی طرف پہلے بھی اشارہ کیا جاچکا ہے کہ آج کے علمی اور سائنسی دور میں زبان و بیان کے بیشتر الفاظ کسی نہ کسی علم کی اصطلاحات میں شامل ہیں اور اگر ان سب کو تلمیحات شمار کر لیا جائے تو پھر ہماری تین چوتھائی زبان تلمیحات پر ہی مشتمل ہو جائے گی۔

الفاظ بذات خود ہوا میں پیدا نہیں ہوتے بلکہ علوم وفنون کی ترقی و ارتباط کے ساتھ الفاظ کی نسلیں بھی آگے کا سفر جاری رکھتی ہیں۔ ہر لفظ اپنی تاریخ میں کسی نہ کسی واقعے یا مسئلے یا اصطلاح سے وابستہ ہے اس لحاظ سے تمام

الفاظ تلمیحات ہیں۔لیکن چونکہ ہر لفظ کا پس منظر معلوم و مشہور عام نہیں اس لیے ہم عام الفاظ اور تلمیح میں تفریق کرتے ہیں۔اسی طرح عام علمی نکات، فنی مسائل اور اصطلاحات جس کا پس منظر پردۂ اخفاء میں ہے یا مشہور عام نہیں اسے تلمیح کے دائرۂ اثر سے باہر خیال کرنا ہی قرین قیاس ہے۔

(ہ)ضرب المثل، کہاوت اور تلمیح:

ضرب المثل یا مثل اور کہاوت ہم معنی استعمال ہیں۔ضرب المثل کے بارے میں عبداللہ جان لکھتے ہیں:

''ضرب المثل لفظوں کا وہ مجموعہ ہے جو ہمارے بزرگوں کے تجربات، ان کے فکری یا معنوی احساسات، ان کی زندگی میں گزرنے والے واقعات یا ان کی زندگی میں رونما ہونے والے ان سانحات کی کہانی کو دو یا دو سے زائد الفاظ کے ایک ایسے ترکیبی ماحول میں مرتب کرتے ہیں جس میں مصدر یا افعال کی صورتیں رونما نہیں ہوسکتی۔ یہ ہمارے اسلاف کی دانش، حکمت، ان کے فلسفے اور ان کے فکر کی وہ روح ہے جو ان کے تجربات اور مشاہدات کے تخلیقی آہنگ سے مرتب ہو کر صدیوں کا سفر کرتے ہوئے ہماری تہذیبی، فکری اور لسانی زندگی کا ایسا لازمہ قرار پاتی ہے جس کے اندر ہمیں عوامی ذہانت اور اسلاف کی زندگیوں کے وہ دانشمندانہ رویے دکھائی دیتے ہیں کہ اس سے یہ کہاوت، ضرب المثل یا مثل اپنا تخلیقی اظہار پاتی ہے۔''(۴۹)

اس طرح جابر علی سید ضرب المثل کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ضرب الامثال میں کم از کم چار معنی خیز پہلو ہیں۔

۱۔ عالمگیری ۲۔ عقل عملی ۳۔ حقیقت اور مجاز کا اجتماع

۴۔آہنگ دار لہجہ۔ضرب الامثال عالمگیر تصورات کے سانچے میں ایسا

معلوم ہوتا ہے کہ مختلف زبانوں کے بولنے والے عاقلوں، شاعروں اور
دانش مند بوڑھوں نے ایک جگہ مل کر انہیں سوچا اور وضع کیا ہے۔"(۵۰)

لیکن اس رائے سے قدرے اختلاف کرتے ہوئے شان الحق حقی کا کہنا ہے کہ ضرب الامثال عموماً عوامی سطح پر پیدا ہوتی ہیں۔ ان میں عوامی فطانت سمائی ہوتی ہے اور عوامی زندگی کی جھلک نظر آتی ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پھر خواص بھی ان ہی مثلوں اور کہاوتوں کو برتتے ہیں اور اپنا لیتے ہیں۔ اگر چہ وہ اکثر ان کے اپنے ماحول یا معاشرے سے تعلق نہیں رکھتیں۔ نہ صرف امثال بلکہ الفاظ، تلفظ، محاورے وغیرہ کے معاملے میں بھی عوام کے آگے خواص کی زیادہ نہیں چلنے پاتی۔(۵۱)

ان تمام آراء کی روشنی میں ضرب المثل اور کہاوت کا اصطلاحی و تاریخی منظر نامہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ اب اگر اس کا تلمیح کے ساتھ تقابل اور موازنہ کیا جائے تو پہلی اور اہم بات کہ ضرب المثل اور کہاوت استعارے کی بنیاد پر کھڑی ہے اور اس کے معنی و مفہوم روز اول سے ہی متعین ہیں۔

انقلابات زمانہ سے اس میں گیرائی، گہرائی یا قدرے تنگی تو آسکتی ہے لیکن اپنے اصل مفہوم کے محور پر ہمیشہ قائم رہتی ہے۔ لیکن تلمیح کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔ لکھاری تلمیح یا تلمیحی واقعے کے کس رخ سے متاثر ہوتا ہے اور پھر کس انداز میں اسے اپنے اسلوب کا حصہ ہے۔ مثلاً ایک ضرب المثل "آسمان سے گرا کھجور میں اٹکا" کسی بھی وقت اور کسی بھی زمانے میں مصائب کے تواتر کے علاوہ کسی اور معنی کو پیش نہیں کر سکتی۔

اس کے برعکس آدمؑ کا جنت سے نکلنا ایک تلمیح ہے اور دنیائے ادب میں ہر جگہ اس سے الگ الگ معنی اور مفہوم اخذ کیے گئے یا اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ضرب المثل اٹل حقیقت کے روپ میں ادب میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ تلمیح بھی تاریخ کی اٹل حقیقت کا پرتو ہوتا ہے لیکن لکھنے والے کو اس واقعے کے کس رخ نے متاثر کیا یا اس کے حالات اسے کس نہج پر سوچنے پر مجبور کر رہے ہیں یا پھر قاری کی اپنی فراست تلمیح سے کیا نتائج اخذ کر رہی ہے یہ بات تلمیح کو ضرب المثل سے ممتاز کر دیتی ہے۔

ایک اور بنیادی فرق جو تلمیح اور ضرب المثل میں ہے وہ یہ ہے کہ تلمیح تاریخ کے روشن اور درخشندہ پہلوؤں کی

غماز ہے جنھوں نے واقعاتی سطح پر شہرت و دوام حاصل کرلی ہے جبکہ ضرب المثل سے وابستہ واقعات عموماً تاریخ کے مضمون میں گم ہو گئے ہیں۔ان کی تاریخی حیثیت واقعاتی سطح پر نہ ہونے کے برابر ہے البتہ ان واقعات کے نتائج نے بقا کے دربار میں دوام حاصل کرلیا ہے۔اب بعض کہاوتوں کے ساتھ جن واقعات کو جوڑا جاتا ہے ان کی تاریخی حیثیت بالعموم فرضی اور خیالی ہی ہے اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلمیح تاریخ میں خواص سے علاقہ رکھتے ہوئے امر واقعات کا بیان ہے جبکہ ضرب المثل عوام کے واقعات و سانحات سے متعلق ہونے کی وجہ سے نگاہ عالم سے پوشیدہ لیکن ان کے نتائج تا حال ضرب الامثال کی صورت میں موجود ہیں۔جس طرح پھول اپنی ذات کی قربانی دے کر عطر کو سامنے لے آتا ہے، کہاوتیں بھی ویسے ہی ہماری عوامی زندگی کا عطر ہیں جبکہ تلمیح خالص دھات کی طرح ہر زمان میں خود کو ویسی ہی حالت میں پیش کرتی ہے البتہ اس کا استعمال وقت کے تقاضوں کے مرہون منت ہوتا ہے۔
ان بنیادی اور اہم تضادات کے ہوتے ہوئے بھی کچھ مشترکہ گوشے ایسے ہیں جہاں ضرب المثل کہاوت اور تلمیح آپس میں شیر و شکر ہو گئے ہیں۔چونکہ تلمیح اور کہاوت دونوں کا رشتہ ماضی سے ہے اس لیے بعض کہاوتیں اور ضرب الامثال جن سے وابستہ واقعات مشہور عام ہو گئے ہیں نے تلمیح میں اپنی جگہ مخصوص کرلی ہے۔اس طرح عالمی ادب کے بعض کلاسک شعراء کے بعض اشعار یا مصرعے ضرب المثل بن گئے ہیں اور ان کے پس پشت بعض نکات نے عالمی شہرت حاصل کرلی ہے سو یہ بھی تلمیح میں داخل ہو گئے ہیں۔مثلاً شیخ سعدی کے بعض اشعار اور ان سے وابستہ حکایات نے کہاوتوں کا جامہ پہن کر عام اہل زبان کے ہاں بھی رواج پالیا ہے ایسے ضرب المثل اشعار کو ہم تلمیح ہی شمار کریں گے۔

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ ضرب المثل اور تلمیح بالذات الگ الگ صنائع ہیں لیکن کبھی کبھی ضرب المثل سے وابستہ واقعہ کافی مشہور ہو جاتا ہے اور یوں یہ تلمیح کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور دونوں جگہ اپنی انفرادیت اور جھلک دکھاتا ہے۔

مثنوی،قصہ،داستان تمثیل اور تلمیح:

داستان،قصہ کہانی،افسانہ تمثیل اور مثنوی کو ایک ہی صف میں جگہ دینے کی بڑی وجہ یہ ہے کہ ان تمام کے پس منظر میں کسی نہ کسی انداز میں واقعات ہی کی کارفرمائی ہے۔اگر چہ یہ تمام اصناف ایک دوسرے سے الگ اپنی مخصوص

پہچان کی حامل ہیں۔لیکن ان میں واقعات کا پس منظر مشترکہ ہے۔تمثیل اس لحاظ سے بھی مختلف ہے۔کہ وہاں داخلی اور خارجی دونوں سطحوں پر واقعاتی بہاؤ جاری رہتا ہے۔مثنوی سے یہاں وہ واقعاتی مثنوی مراد ہے۔ جو تمثیل ،قصہ،کہانی ،ناول یا تاریخی واقعات کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ان تمام اصناف شعری کا اگر تلمیح سے موازنہ کیا جائے تو یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ تلمیح کسی واقعے یا کہانی سے کوئی مرکزی خیال ،نکتہ یا کردار اخذ کرتی ہے اور پھر اس نکتے ،کردار یا خیال کو استعاراتی انداز میں اس تمام واقعے پر لاگو کرتی ہے۔ یہاں تلمیح مجاز مرسل کی طرح جز بول کر کل مراد لینے کے مصداق ہوتا ہے۔تلمیح اپنے وجود اور استعمال کے تقاضوں کے پیش نظر اختصار اور جامعیت کی طالب ہے۔ اور جس قدر بھی اس اشارے (تلمیحی لفظ) میں پھیلاؤ آتا جائے گا یہ اپنے صنعتی مقام سے کم درجے پر اترتی جائے گی۔عموماً تلمیح دولفظی مرکب کی حد تک اختصار کی حامل ہوتی ہیں۔بعض تلمیحات خاص حالات اور استعاراتی کیفیت میں مفرد لفظ میں بھی اپنے معنی سمو دیتے ہیں لیکن یہ استثنائی صورتیں ہیں۔

البتہ واقعہ،قصہ، داستان ،افسانہ، کہانی ،تمثیل یا اس قسم کے دیگر تمام الفاظ جب تک ایک نامیاتی کل جس کے بہت سے اجزاء اور حصے ہوتے ہیں کی صورت میں سامنے نہ آئیں تب تک ان کی معنویت واضح نہیں ہوتی ۔ یہ اختصار کے بجائے تفصیل اور تجزیے کے طالب ہوتے ہیں ہم اپنی آسانی کے لیے کہہ سکتے ہیں کہ زندگی کے سمندر میں کچھ لہریں اور موجیں قصہ، کہانی میں اپنے لیے جگہ بنا دیتے ہیں اور پھر اس قصے کہانی کے پھیلاؤ میں کچھ خاص قطرے اپنے کو گہر بنانے کے مراحل کا سزاوار کر لیتے ہیں اور یہی گوہر ادب میں تلمیحات کی صورت میں ہمارے سامنے موجود ہے۔

اسی طرح تلمیح اور تاریخ بھی آپس میں یکساں ہونے کے باوجود اپنی الگ انفرادیت رکھتے ہیں۔تاریخ عام طور سے گزشتہ حقائق کا سپاٹ (یا رنگین بھی ہوسکتا ہے) بیان ہے۔اسے اشخاص ،مقامات اور واقعات کے علاوہ کسی چیز سے سروکار نہیں ۔البتہ تاریخ نگار اپنے پسند و ناپسند کی قید میں محبوس ہونے کی وجہ سے عموماً جانبداری اور تعصب کا شکار ہو جاتا ہے۔

تلمیح اپنے اندر تاریخ کا بھی ایک پہلو لیے ہوئے ہے۔تلمیحات اکثر ماضی اور تاریخ ہی سے اخذ کی جاتی ہیں لیکن تاریخ کے مقابلے میں تلمیح کا دائرہ اس لحاظ سے وسیع ہے کہ یہاں کسی زبان کے بولنے والے اقوام کے عقائد،

اوہام، رسومات، تہذیب وتمدن، ان کی اثارِ قدیمہ، ان کی پسند وناپسند سب کچھ ہی جلوہ گری کر سکتا ہے۔ اس کے علاوہ تلمیح تاریخی واقعہ سے زیادہ اس کے نتائجِ فکر اور عواقب سے سروکار رکھتی ہے۔ عموماً شاعر وادیب ایک ہی تلمیح سے اپنے مقصد کے مختلف نتائج نکالنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اس لحاظ سے کہا جا سکتا ہے کہ تلمیح تاریخ کا عطر ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے جس کی تفصیل سطور بالا میں درج کر دی گئی ہے۔

مآخذاتِ تلمیح:

اگر وقت کو ایک خطِ مستقیم تصور کر لیا جائے تو ماضی حال اور مستقبل کو الگ کرنا نہ صرف مشکل بلکہ ناممکن بھی نظر آتا ہے۔ اقوامِ عالم اسی خطِ مستقیم پر اپنی زندگیوں کا سفر طے کرتی ہوئی اکیسویں صدی عیسوی تک آن پہنچی ہیں۔ اس مرحلے تک پہنچنے کے لیے نہ معلوم انسان نے کتنے زمانے گزارے۔ انسان نے کب سے زمین پر بسنا شروع کیا۔ پہلے وہ جنگل اور غار کے زمانے سے بھی پہلے حیوانی سطح پر جنگل اور غار میں زندگی گزارتا تھا۔ جنگل اور غار کے مراحل انسان نے کتنے عرصے میں طے کیے۔ آبادی اور زرعی زمانہ کب شروع ہوا؟ انسان نے کب گروہی شکل میں زندگی کی ابتداء کی؟ معاشرے میں طبقات کا وجود کیسے قایم ہوا؟ اور مادے کو اپنے فائدے کے لیے باقاعدگی سے انسان نے کب سے استعمال کرنا شروع کیا؟

یہ وہ سوالات ہیں جن کے جوابات میں آج تک کا علم بشریات، عمرانیات، نفسیات اور دیگر سماجی سائنس ناکام ہیں اور ان سوالوں کا جواب یا تو مفروضے ہیں اور یا پھر مختصراً کہہ دیا جاتا ہے کہ یہ زمانہ ماقبل تاریخ سے متعلق باتیں ہیں پتھر کے زمانے سے پہلے کی تاریخ کو انسان کسی طرح محفوظ نہ کر سکا شاید آئندہ زمانوں میں سائنس کی کچھ شاخیں زمین کے نامیاتی اجزاء کے مطالعے سے کچھ نتائج حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائیں لیکن پتھر کے عہد کے بعد کی انسانی تاریخ کے جستہ جستہ اوراق ہمارے علم میں آ چکے ہیں۔ پتھر پر تحریر ہونے والی پہلی شکل یا پتھر سے بننے والا وہ پہلا اوزار جو انسان نے استعمال کیا انسانی تاریخ کی پہلی تلمیح ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں ہے کہ تلمیح کی تاریخ زبان کے مقابلے میں پرانی ہے۔ محمد شمیم خزانہ تلمیحات از محمود نیازی کے مقدمے میں یوں تحریر کرتے ہیں:

علم کلام اور معنی وبیان کی مملکت میں تلمیح کا سکہ انسانی تہذیب وترقی اور علم وفن کی ایجاد سے ہزار ہا سال پیشتر

سے رائج ہے اور مورخوں سے بھی پہلے اس نے تاریخی واقعات ،احادیث وآیات ،قصص اور افسانوں کی تدوین شروع کر دی تھی۔۔۔تاریخ کی روشنی میں اگر دیکھا جائے تو تلمیح کی صنعت حروف والفاظ کے وجود میں آنے سے ہزار ہا سال پہلے بھی موجود تھی اور بلاخوف تردید دنیائے ادب میں یہ قدیم اور پہلی صنعت کہی جا سکتی ہیں اہرام مصر کے کتبے جو جانوروں کی تصویروں کی صورت میں موجود ہیں آج بھی اس بات کے شاہد ہیں کہ واقعات وحالات ظاہر کرنے کی ضرورت کوئی نہ کوئی تصویر بنا کر پوری کی جاتی تھی اب موجودہ زمانے کے لحاظ سے چاہے اسے شاعرانہ اور ادبی تلمیح نہ کہیں مگر اس طرح کی پرانی تصاویر ہیں فی الاصل تلمیح کیونکہ ہر تصویر اور نقش کوئی نہ کوئی واقعہ اپنے دامن میں لیے ہوئے ہیں۔'' (۵۲)

اس طرح حروف ،الفاظ اور اسماء کا وجود میں آنا بھی تلمیحاتی واقعے ہیں لیکن چونکہ ان واقعات نے مشہورات میں اپنی جگہ نہیں بنائی اس لیے ہم انہیں اصطلاحی تلمیحات کے زمرے سے خارج سمجھتے ہیں۔تہذیب انسانی کی ترقی کے ساتھ ساتھ اسے ہزار ہا مشکلات کا سامنا کرنا پڑا قدیم انسان ان مسائل سے کیسے عہدہ برا ہوا ہماری تاریخ اس کا مختصر اور اجمالی بیان ہے۔ادب میں تلمیح وہ صنف ہے جو انسان کی معلوم تاریخ کا مزید اجمالی اور مختصر ترین بیان ہے۔ تلمیح کو ہم حکایت بہ روایت یا روایت بہ حکایت بھی کہہ سکتے ہیں۔تلمیحات کسی زبان کا آثارِ قدیمہ ہوتے ہیں اب اگر اردو زبان کے آثارِ قدیمہ کا تجزیہ کرنا پڑے تو یہ بات کھل کر سامنے آئے گی کہ اپنے مختصر عمر میں اس زبان نے اپنی نظم و نثر میں سارے عالم کی تاریخ کو سمیٹ لیا ہے اردو ادبی تلمیحات کے ماٰخذات کو اقوام عالم کے تاریخ ،فلسفے ،رسومات، مذاہب ،قانون ،آثار قدیمہ ادب عالیہ خصوصاً افسانوی اور کرداری ادب ،فنون لطیفہ ،دیو مالا ،اساطیر ،ڈرامہ، اوہام ،عقائد و مابعد الطبیعاتی نظام فکر میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔بقول وحید الدین سلیم :

> ''تلمیحیں کہاں سے لی جاتی ہیں اگر آپ اس پر غور کریں تو حسب ذیل ماٰخذ معلوم ہوں گے
>
> (۱) مائیتھالوجی (دیو مالا) یعنی دیوتاؤں کے قصے کہانیاں
>
> (۲) مذہبی قصے ،مذہبی عقائد کی کتابیں

(۳) تاریخی واقعات

(۴) عام فرضی قصے اور افسانے

(۵) شعراء کی نظمیں، خاص کر وہ نظمیں جن میں قصے بیان کیے گئے ہیں

(۶) ڈرامہ یا ناٹک کی کتابیں۔''(۵۳)

تلمیحات کی افادیت:

آوازوں کا حروف اور الفاظ میں تبدیل ہونا انسانی تاریخ کا ایسا کارنامہ ہے کہ شاید اس کے آثار قیامت تک باقی رہیں گے۔انسانی تہذیب وتمدن کی ترقی میں الفاظ کا کردار کلیدی تھا، ہے اور رہے گا۔لفظ کی ایجاز نے انسان کو کج فہمی سے بچانے کے ساتھ ساتھ وقت کے ضیاع سے بھی بچایا اور آج کی جدید دنیا میں لفظ کی تیز ترین ترسیل کی راہیں کھوجی جارہی ہیں۔الیکٹرانک میڈیا کے پس منظر میں یہی تیز رفتار لفظی کاروبار کارفرما نظر آرہا ہے۔

لفظ کی ایجاد سے تشبیہ کے استعمال تک یعنی مختلف مظاہر قدرت میں مماثلتیں تلاش کرنے تک نہ جانے قدیم انسان کو کتنا وقت صرف کرنا پڑا ہوگا۔پھر تشبیہ سے استعارے تک کا مشکل قدم اور پھر علامت اور اشارے کی ایجاد زبانوں کی تواریخ میں بڑے اہم دور رہے ہیں۔ان تمام اشیاء کا مقصد اپنے مافی الضمیر کو احسن طریقے سے دوسرے تک پہنچانا اور ذہنی ترقی کے ساتھ ساتھ ان پیچیدہ مسائل جو وقتاً فوقتاً انسان کو درپیش رہے ہیں کا دوسروں تک بہترین ابلاغ ہے۔اسی ضمن میں انسانی تاریخ کا اور انسانی تاریخ سے وابستہ قصص کا ذکر بھی ضروری ہے۔انسان بنیادی طور پر ماضی پرست واقع ہوا ہے۔نامساعد حالات میں جب ذہن کو کہیں اور پناہ نہیں ملتی تو ماضی کی پناہ ہر وقت میسر آنے والی عیاشی ہوتی ہے۔ یوں انسان نے اپنے کارناموں اور المیوں کو قصوں کا روپ دیا اور ان کا ذکر خوش وقتی کے طور پر کرنے لگا۔

لیکن ایک ہی بات کا بار بار دہرانا اکثر بوریت اور اکتا دینے والی کیفیت کا سبب بنتا ہے۔اسی حقیقت کے پیش نظر انسان نے اپنی تمام تاریخ میں بیان کے اختصار کو پسندیدہ نگاہ سے دیکھا ہے۔ادب تو ایجاز واختصار کے بغیر چل ہی نہیں سکتا اس لیے روز اول سے شاعروں اور ادیبوں نے ادب میں کفایت لفظی کو مستحسن قرار دیا ہے۔تلمیح

انسان اور ادیب کی اسی کفایت لفظی کا شاہکار اور انسانی ذہن کے ارتقاء کی نشانی ہے۔آج کے دور میں جب جدید انسان اپنی گوناگوں مصروفیات کے باعث وقت کی شدید کمی سے دوچار ہے ایسے میں تلمیح اور استعارات وعلامات کا فروغ ناگزیر ضرورت ہے یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدید دور کے انسان کی سائیکی کے پس منظر میں تلمیحات کی اہمیت کہیں زیادہ بڑھ جاتی ہے اور یہ مختصراً وقت ضائع کیے بغیر طویل ہوائی چھلانگوں کی صورت میں تاریخ اور قصے کا سفر طے کراتی ہے۔

تاریخ اور ماضی سے کسی کو بھی چھٹکارا نہیں۔اقوام عالم کی ترقی میں ماضی اس لیے ہی اہم ہو جاتا ہے کہ روایت کی بنیاد پر ہی حالیہ اقوام مستقبل کی عمارات کے نقوش مرتب کرتی ہیں۔روایت سے انحراف کسی بھی صورت میں جڑ کے بغیر درخت کا تصور ہے۔اس لحاظ سے اگر تلمیحات کی افادیت کو پرکھا جائے تو ظاہر ہو جاتا ہے کہ تلمیحات ہماری تاریخ کا نچوڑ اور جوہر ہیں انہی کے ذریعے ہم اپنے بزرگوں کی گذشتہ کامیابیاں اور ناکامیاں مطالعہ کرتے ہیں تلمیحات کسی بھی قوم کی مختصر ترین تاریخ ہو سکتی ہے۔کسی بھی زمانے کی تاریخ کا مطالعہ کرنے کے لیے اسی زمانے کی تلمیحات کی فرہنگ اہم معاون بن سکتی ہے اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب میں تاریخ کی چاشنی پیدا کرنے والے اجزاء میں سے ایک تلمیح بھی ہے جو ادب کی خوبصورتی کے ساتھ ساتھ ہمارے اذہان کی جلا بخشی کا فریضہ بھی سرانجام دیتی رہتی ہے۔

دریں اثناء یہ بات بھی غور طلب ہے کہ تلمیح صرف تاریخ ہی نہیں بلکہ تاریخ کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔یہاں 'کچھ' اور بڑے وسیع مفہوم کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔تلمیحات زبانوں بلکہ قوموں کی آثارِ قدیمہ ہوتے ہیں اور تلمیح میں جو آرکی ٹائپ استعمال ہوتے ہیں وہ تاریخی ہونے کے ساتھ ساتھ تہذیبی بھی ہوتے ہیں۔تلمیحات نے اپنے دامن میں جس طرح پرانی تہذیبوں کو سمویا ہے ادب کی کوئی اور صنعت اس لحاظ سے تلمیح کے مدمقابل نہیں آسکتی۔

تہذیب وتمدن کے وسیع تر مفہوم کے پس منظر میں تاریخ اس کا صرف ایک جزو معلوم ہوتا ہے اور تلمیحات عموماً تہذیبی نمائندگی کا فریضہ بخوبی انجام دیتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔کسی بھی زبان بولنے والی قوم یا اقوام کی پسند وناپسند، طرز بود وباش ومعاشرت، رسومات، عقائد، اوہام، معاملات، کردار وگفتار کا مطالعہ کرنے کے لیے اس زبان کی تلمیحات یا پھر ان تلمیحات کی فرہنگوں سے کافی مدد مل سکتی ہے۔اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ تلمیحات کی

افادیت ادب میں اس لیے بھی زیادہ ہے کہ اس کے ذریعے زبان سے وابستہ قوم کی تہذیب ہمارے پیش نظر آجاتی ہے۔

بہترین ادب کی بڑی نشانی آفاقیت ہے۔عموماً وہی ادب عالمی کلاسک کا درجہ اختیار کرتی ہے جو زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو۔ جب آپ بیتی جگ بیتی کی آئینہ دار ہو اور فنکارانہ چابک دستی شامل حال ہو تو ادب کی رفتار عمودی ہو کر تمام عالم کو اپنے محیط میں گھیر لیتی ہے۔اگر چہ بہترین ادب ذاتی پسند و ناپسند سے ماورا چیز ہے پھر بھی ادیب جس ذریعے سے آفاقیت کی طرف بڑھتا ہے وہ مقامی اور ذاتی ہی ہوتا ہے۔اس تناظر میں کسی بھی قوم کے ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اس قوم کا مذہب، مذہبی امور، پیغمبران مذاہب، دانشوران مذہب، معتقدات مذہب اور مذہبی کتب کے سیکڑوں حوالے جا بجا بکھرے پڑے ہوں گے۔مثلاً مسلمانون کے ادب میں اسلام، قرآن، حضرت محمد ﷺ، صحابہ کرام اور اسلامی عقائد جبکہ ہندوؤں کے ہاں رامائن، مہابھارت، ویدوں وغیرہ کے حوالے جبکہ مغربی اقوام کے ادب میں بائبل اور ان کے مذاہب کے حوالے کثیر تعداد میں ملیں گے۔یہاں اُس بات کی نشاندہی مقصود ہے کہ تلمیحات ہی وہ واحد ذریعہ ہیں جن کی وساطت سے ہم ادب میں مذہب کا مطالعہ اور مذہب کی آفاقی اقدار کی ترویج بھی کر سکتے ہیں۔ ادب کسی قوم یا ملک نہیں بلکہ عالمگیر انسانی اور آفاقی قدروں کا علمبردار ہوتا ہے۔ یوں ہم کسی زبان کی تلمیحات کے ذریعے سے اس زبان بولنے والی قوم اور ان کے مذاہب کا ناقدانہ تجزیہ کر سکتے ہیں۔اس لحاظ سے تلمیح ہی وہ آلہ ہے جس کے ذریعے شاعر و ادیب مؤرخ اور مذہبی پیشوا سے بلند تر درجے پر فائز ہو جاتا ہے۔

تلمیح ہمیں کسی زبان بولنے والی قوم کی دیومالا اور اساطیر سے بھی روشناس کراتی ہے اور اس زبان کی قدیم شاعری اور شاعری سے وابستہ کرداروں سے بھی۔ یہ ہمیں عقائد اور رسومات کی سیر بھی کراتی ہے اور اوہام و بدعات سے بھی باخبر رکھتی ہے۔اس کے علاوہ جن علمی وفنی نکات نے کسی قوم کی ترقی یا تنزل میں کردار ادا کیا ہو تلمیح ہمیں ان سے بھی خبردار کراتی ہے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلمیح دراصل گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتا ہے جس کے ذریعے سے اسلاف کا علم وعمل اخلاف تک بہ طریق اختصار پہنچتا رہتا ہے۔اسی وجہ سے ادب و شعر میں تلمیح کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

آخر میں تلمیح کی افادیت پر اس حوالے سے بھی روشنی ڈالنی جانی چاہیے کہ اس کے ذریعے سے ہم کسی زبان کے بولنے والوں کی اجتماعی قومی ذہانت (National Intelect) کا بھی تجزیہ کر سکتے ہیں۔ تلمیح یا تلمیح کے برتنے کا انداز ہمیں شاعر وادیب کے ذہن، سوچ اور تخیل کی کارفرمائی، تاریخ اور ماضی سے اثر پذیری، اور اس اثر پذیری کے طریقۂ کار تک رہنمائی کرتا ہے۔ چونکہ لکھنے والا طبقہ عموماً معاشرے کا ذہین ترین حصہ ہوتا ہے اس لیے ان کے ادب اور اجزائے ادب سے ہم ان کی تخلیقی صلاحیتوں اور تخیل کی اُڑانوں کا جائزہ لے سکتے ہیں تلمیح کا یہ پہلو تنقیدی احتساب و تجزیے کی راہ میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔

اُردو شاعری اور جدید اُردو نظم میں تلمیح کی روایت:۔

کسی بھی ادب میں صنائع بدائع کا استعمال اس کے ابتدائی دور ہی میں شروع ہو جاتا ہے اور زبان کی ترقی کے ساتھ ساتھ بیان وبدیع کی واضح اور خوب صورت اشکال و کیفیات سامنے آتی ہیں۔ اردو ادب میں بھی بیان وبدیع اور تلمیحات کی کیفیت کا یہی حال ہے۔ قطعی طور پر اس بات کا تعین کہ پہلی بار اردو نثر و نظم میں تلمیح کس ادیب یا شاعر نے برتی ناممکن ہے۔ البتہ زبان وادب کی ترقی کے ساتھ ہی اس کی بکھری ہوئی مثالیں ہمیں جا بجا نظر آنے لگتی ہیں۔ اردو شعر و نظم میں تلمیحاتی ارتقاء کی داستان دراصل اردو شعر و نظم کے ارتقاء کی کہانی ہے۔

دکنی عہد کی شاعری اور مثنویات بالخصوص قطب مشتری اور سب رس وہ کہانیاں ہیں جہاں ہمیں تلمیح کی سلجھی ہوئی اور فنکارانہ کیفیت نظر آنے لگتی ہے۔ اگر چہ یہ بات بالکل واضح ہے کہ ان تلمیحات میں عربی اور ایرانی تہذیب وثقافت کی عکاسی زیادہ ہے لیکن گاہے گاہے ہندی تاریخ وتہذیب اور ملکی فضا کا احساس بھی ہوتا رہتا ہے۔ زبان کی عمومی ساخت پر بھی ہندی لفظیات کا اثر نظر آتا ہے اور اس دور کی عمومی فکر پر بھی۔ آج کے محقق کے لیے یہ بات انتہائی خوش آئند ہے کہ جب وہ قدیم دکنی شاعری کا تجزیہ کرنے بیٹھتا ہے تو اس پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تمام تر درباری ماحول اور شاہانہ سرپرستی کے باجود دکنی شعراء نے تہذیب وتمدن کی عکاسی کماحقہ کردی ہے اور دیسی اور بدیسی تہذیب وزبان کے برتنے میں افراط وتفریط کا شکار نہیں ہوئے۔ تلمیحاتی نکتۂ نظر سے کہا جاسکتا ہے کہ زبان کے اس ابتدائی دور کے نمائندہ شعراء نے دیگر زبانوں سے استفادے کی کوشش کی ہے اور اپنی زبان کے دامن کو وسیع

کیا ہے۔ اس ابتدائی دور کی تلمیحات میں ہمیں فکری گہرائی، تخیل کی باز آفرینی، تہذیبی رچاؤ اور تمدنی عکاسی کے ابتدائی نقوش مل سکتے ہیں۔ البتہ آج کی ترقی یافتہ زبان کے صنائع و بدائع اور تلمیحات سے موزانہ کرنا مناسب نہیں۔

زبان اردو نے جب شاعری کے میدان میں پہلا باقاعدہ قدم اُٹھایا تو اس دور میں ہمیں اردو شعر کی آبیاری کرنے والے بڑے شعراء میں ولی اور سراج کے نام نظر آتے ہیں۔ ان شعراء اور ان کے بعد ایہام گو اور تازہ گو شعراء کے ہاں دیسی تہذیب و تمدن سے انحراف اور عجمی و عربی فضا میں آسائش و سکون کی کیفیت کے ابتدائی نقوش تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ ولی دکنی کی شاعری کے ابتدائی اور آخری دور کا موازنہ اس دعوے کی دلیل کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

دبستان ولی کے دور اول کے شعراء کی تلمیحات اپنے اندر گہرائی و گیرائی کا وسیع پس منظر لیے ہوئے ہے۔ ولی دکنی کے تتبع میں ریختہ گو شعراء نے فارسی کے بڑے اور جید شعراء کو اپنا رول ماڈل ٹھہرالیا اور اسی کے زیر اثر ایرانی تاریخ تلمیح، تہذیب، تمدن اور اصناف شعر نے روز افزوں ترقی شروع کی۔ قصیدہ، مرثیہ مثنوی، شہر آشوب، ہجویات اور غزل غرض ہر مقام پر عجمی رنگ و آہنگ کی جھنکار سنائی دینے لگی۔ سودا، درد اور میر کے ہاں اردو شاعری اپنے فن و فکر کے حوالے سے پہلی دفعہ ترقی یافتہ شکل میں نظر آنے لگتی ہے۔ ان کلاسک شعراء نے اپنی آئندہ نسلوں کے شعراء کے لیے کافی اونچے معیارات مقرر کیے اور شاعری کو اس فن کا درجہ دیا جو ہر کسی کے بس کا کام نہ تھا۔ ان شعراء کے ہاں تلمیحات کا تجزیہ کرتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ تقلیدی رنگ سے الگ تخلیقی انداز میں اور معنی آفرینی اور فکری گہرائی کے لیے تلمیح استعمال ہوئی ہے۔ اگر چہ بدیسی اور عجمی فکر یہاں بھی چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ اسی زمانے میں نظیر اکبر آبادی اپنی شاعری اور نظم کے ذریعے اردو زبان و ادب کے افق پر نمودار ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی کے ان پہلوؤں کی عکاسی بھی ملتی ہے جنہیں ان کے دور تک کے شعراء نے درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ نظیر کی متخیلہ پر بصری اور لامسہ پہلو قوی تر انداز میں کارفرمائی کرتا ہے۔ وہ اپنے اردگرد کے مسائل اور ماحول کو نظر انداز نہیں کر سکے اور یوں اردو شاعری کا جو سفر خارج سے شروع ہو کر داخل کی بھول بھلیوں پر گامزن تھا ایک دفعہ پھر خارج کی طرف روانہ ہو جاتا ہے۔ نظیر چونکہ اپنی روایت کے مؤجد بھی تھے اور خاتم بھی۔ اس لیے ان کی شاعری اور نظم ایک الگ مینار کی صورت نظر آتی ہے۔ انہوں نے ملکی و مقامی میلوں ٹھیلوں، تہواروں، رسوم، عقائد، اوہام، موسموں غرض مکمل

تہذیب کا وسیع المشر بی سے نظارہ کیا اور پھر جو کچھ جیسا بھی دیکھا ویسے ہی بیان کر دیا۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری تلمیحات کا خزانہ بن گئی جو فرہنگ کے بغیر اکثر سمجھ میں بھی نہیں آتی۔ اس عہد کی بیشتر مروجہ اصطلاحات کا مطالعہ نظیرؔ کی نظم میں کیا جا سکتا ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظیرؔ اکبر آبادی نے نہ صرف اردو شاعری میں نظم کی بنیاد رکھی بلکہ اپنی نئی شاعرانہ روایت کے ساتھ ساتھ نئی تلمیحاتی روایت کو بھی استوار کیا۔

۱۸۵۷ء کے آس پاس اردو غزل، قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ (چاہے وہ دلی میں ہو یا پھر لکھنؤ اور رام پور میں) اپنی پوری آب و تاب اور فنی بلوغت کے ساتھ ہمارے کلاسیکی ادب کا حصہ ہے۔ مصحفیؔ، انشاؔء، جراٗتؔ، ناسخؔ، آتشؔ، غالبؔ، ذوقؔ، مومنؔ، شیفتہؔ، ظفرؔ، داغؔ، انیسؔ، دبیرؔ، میر حسن، دیا شنکر نسیم وغیرہ اس دور کی شاعری کے نمائندہ ستارے ہیں۔ ان اساتذہ کے فن نے عربی اور فارسی سے نئی نئی تلمیحات مستعار لیں اور قدیم مستعمل تلمیحات کے نئے زاویے دریافت کیے۔ اس لحاظ سے اس دور کی شاعری کسی بھی دوسری زبان کی شاعری کے ہم پلہ قرار دی جا سکتی ہے۔ البتہ لکھنؤ میں ناسخؔ اور ان کے حلقہ احباب کے تحت زبان کی صفائی کے نام پر جس خراش تراش سے کام لیا گیا اس نے فکری حوالے سے مقامی رنگوں کے دروازے مکمل طور پر بند کرنے کی کوشش کی اس زخم کے مندمل ہونے میں کافی عرصہ لگا اور بعد کی شعوری کاوشوں سے دیسی اور مقامی فکر و تہذیب اردو شاعری میں مروج کی گئی۔

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے ہزار ہا نقصانات کے ساتھ ساتھ ایک بڑا علمی فائدہ یہ ہوا کہ مغربی فکر اور علوم کی ہوا ہندوستان میں بھی چلنے لگی دیگر طبعی اور سائنسی علوم کے ساتھ ساتھ ادب میں بھی نئی اصناف در آئیں۔ سر سید احمد خان اور ان کے نامور رفقاء نے جس ادبی اجتہاد سے کام لیا اس کے زیر اثر نہ صرف مغربی وانگریزی ادبیات سے استفادہ بلکہ ان نئی اصناف کو رواج دینے کی کوشش بھی کی گئی۔ اردو شاعری محمد حسین آزادؔ اور مولانا الطاف حسین حالیؔ کے احسانات سے کبھی بھی سبکدوش نہیں ہو سکتی کہ انھوں نے نہ صرف جدید اردو نظم کے ابتدائی خدوخال واضح کیے بلکہ خود مغربی انداز میں عنوانات کے تحت نظمیں لکھیں اور مشاعرے کرائے۔ اس ضمن میں مقدمہ شعر و شاعری کا کردار بھی نہایت کلیدی رہا۔ اگرچہ ان شعراء کے ہاں تلمیح نے واضح مقصدی رنگ اپنا لیا اور تلمیح کی اپنی خوبصورتی اور ادبیت کم ہوئی لیکن انہی کمزور بنیادوں پر آخر کار اردو نظم کی عمارت نے تعمیر ہونا تھا سو مختلف طبقہ ہائے فکر کے نظم گو شعرا نے اپنی اپنی استطاعت کے مطابق اس روایت کی مضبوطی میں اپنا اپنا کردار ادا کیا۔ عبدالحلیم

شررؔ، اسماعیل میرٹھی اور عظمت اللہ خان کی مساعی نظم کی ترقی میں تو اہم ہیں البتہ اردو تلمیحات کے حوالے سے یہ کوئی بڑا نام ومقام حاصل نہ کر سکے۔

اسی زمانے میں مغربی تہذیب اور سماج کی مخالفانہ روش اور طنزیہ مزاحیہ شاعری کے حوالے سے اکبرؔ نے بڑی شہرت حاصل کی۔ان کے قطعات ورباعیات اور منظومات تلمیحات کا ایک وسیع سمندر ہیں۔اپنی علمی بصیرت کو انہوں نے مغرب دشمنی اور اسلام دوستی کے لیے وقف کیا تو اسلامی، عیسوی، ہندی، عربی، عجمی غرض ہر قسم کی نئی اور پرانی تلمیحات بروئے کار لائیں اور اپنے طنزیہ ومزاحیہ مضامین کی ادائیگی کے لیے ان تلمیحات کے نئے رخ اور نئے مفاہیم بھی سامنے لائے۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ قدیم غزلیہ اور فارسی عربی تلمیحاتی روایت کو جو رنگ وآہنگ نظیرؔ نے عطا کیا تھا اسی روایت پر اکبرؔ کی شاعری اور تلمیحات نے نئے اور خوبصورت نقوش سے گل کاری کی۔

بیسوی صدی کی ابتدائی دہائیوں میں مغربی علوم کے زیر اثر اور علی گڑھ تحریک کے ردِ عمل میں اردو میں رومانوی تحریک نے ادب پر گہرے اثرات ڈالے۔اگرچہ علی گڑھ تحریک سے وابستہ شاعری پر بھی مغربی اثرات واضح تھے لیکن ان اصحاب علم کا علوم وادبیات مغرب سے اکتساب بالواسطہ تھا۔جدید نسل کے شعراء نے بلاواسط طور پر مغربی شعراء اور دانشوروں سے اکتساب کیا۔ان میں سے کئی ایک اہم شخصیات یورپی دانش گاہوں سے فارغ التحصیل تھیں۔اس وجہ سے ان پر مغربی رومانیت کے اثرات زیادہ تھے۔انگریزی، فرانسیسی، یونانی اور رومن اصناف نظم اور ان کی تلمیحات نے اس دور میں کثیر تعداد میں اردو نظم میں جگہ پائی۔اب لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کے ساتھ ساتھ رومیو جولیٹ انطونی قلوپطرہ اور ہیلن آف ٹرائے کا چرچا بھی ہونے لگا جس سے اردو شعروادب کی دلاویزی میں خاطر خواہ اضافہ ہوا۔

اسی زمانے میں اردو شاعری کے افق پر اقبالؔ ایک روشن ستارے کی مانند ابھرے۔ان کی ابتدائی شاعری پر رومانیت کا گہرا اثر ہے لیکن رفتہ رفتہ انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں اور ملتِ اسلامیہ کے مسائل وافکار کو اپنا مطمحِ نظر بنالیا۔انہوں نے ہندی، عجمی، عربی، انگریزی اور جرمن ادبی روایات کا مطالعہ کیا تھا۔لفظ برتنے اور اسے اپنی فکر کا حصہ بنانے میں اقبال اپنی مثال آپ تھے اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے فلسفیانہ افکار کے لیے نئی زبان اور نیا اسلوب اپنالیا۔نئی زبان سے مراد یہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کی مروجہ زبان وبیان کو نئے مفاہیم سے

آشنا کیا۔اسی طرح انہوں نے اردو ادب وشعر کو جن نئی علامات اور تلمیحات کے نئے مفاہیم سے آشنا کیا اس کی مثال اقبال سے پہلے اور ان کے بعد بھی مشکل سے ملتی ہے۔ انہوں نے نہ صرف نئی تلمیحات برتیں بلکہ پہلے سے مستعمل تلمیحات کو بھی اپنے فلسفیانہ رنگ میں رنگ کر جدید تر بنا دیا اور یہی وجہ ہے کہ اقبال کے صنائع وبدائع اور شاعرانہ کمالات اسے اردو کے عظیم شعراء کی صف میں لا کھڑا کر دیتے ہیں۔ تلمیحاتِ اقبال اردو ادب کا بیش بہا خزانہ ہیں۔ اقبؔال کی شاعری اور نظم میں تلمیح کا استعمال اکہرا نہیں بلکہ وہ ان کے فلسفیانہ خیال کی امین ہوتی ہے۔ ان کی تلمیح اکثر علامتی رنگ اختیار کر لیتی ہے اور یوں قاری کی ذہنی استعداد کے موافق معانی کے وسیع تر مفہوم کی ترسیل کرتی ہے یا پھر اس مفہوم کے امکانات اجاگر کرتی ہے۔ اقبؔال کے زیر اثر بعض ترقی پسند شعراء اور حلقہ ارباب ذوق سے وابستہ شعراء کے ہاں تلمیح کا یہ تہہ دار استعمال مطالب کے نت نئے آفاق پر روشنی ڈالتا ہے۔

اقبؔال ہی کے زمانے میں اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی داغ بیل ڈالی گئی اور اس تحریک کے زیر اثر اردو نظم ونثر نے حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھائے۔ اب اردو کے شعراء معاشرے میں اپنا فعال کردار ادا کرنے اور آزادی، بغاوت اور نچلے طبقے کے مسائل کو پیش کرنے کی طرف راغب ہوئے۔ چونکہ ترقی پسند شعراء روسی اشتراکیت واشتمالیت سے متاثر تھے اس لیے اب روسی ادب وشعر اور سماج نے اردو کو متاثر کیا اور اردو نثر ونظم میں روسی تلمیحات بھی استعمال ہونے لگیں۔ ان شعراء نے نظم کی طرف خصوصی توجہ دی اور عوامی انداز اپنایا۔ اس تحریک کے شعراء پر بحث کرتے ہوئے ابنِ کنول لکھتے ہیں:

> ’’ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جس شاعری کو فروغ حاصل ہوا اس کی ابتداء حاؔلی اور آزؔادی کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ چکبسؔت، اکبرالہ آبادی، اسماعیل میرٹھی، اقبؔال اور جوؔش وغیرہ بھی حاؔلی اور آزؔادی کی پیروی میں نظم نگاری کی طرف متوجہ ہوئے۔ جوؔش اور اقبؔال نے جو روایتیں قائم کیں انہیں حفیظ جالندھری، اختر شیرانی، احسان دانش، روشن صدیقی، افسر میرٹھی، سید مطلبی فریدآبادی، ساغر نظامی، آنند نرائن ملا وغیرہ نے آگے بڑھایا۔ انہی کے

ساتھ ترقی پسند شعراء کا ایک بڑا قافلہ اردو شاعری کی افق پر نمودار ہوا، جس
نے اردو نظم اور اس کے موضوعات کو وہ عروج بخشا جونا قابل تسخیر تھا۔ ان
میں مجازؔ، مخدوم، سردار جعفری، فیض احمد فیضؔ، اختر الایمان، جذبیؔ، ساحرؔ،
جان نثار اختر وامق جونپوری نے اہم مقام حاصل کیا۔ ان کے علاوہ علی
جواد زیدی، مسعود اختر جمالی، کیفی اعظمی، شمیم کریانی، اختر انصاری، شہاب ملیح
آبادی، نیاز حیدر وقار انبالوی، سلام مچھلی شہری، شاد عارفی، احمد ندیم قاسمی،
پرویز شاہدی، منیب الرحمان، مجید امجد، عزیز حامد مدنی، ظہیر کاشمیری، اور
شہاب جعفری وغیرہ نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اردو نظم کے فروغ میں
اہم کردار ادا کیا۔ بیسوی صدی کے وسط میں اردو کے بیشتر شعراء ترقی
پسند تحریک سے متاثر تھے اور نظم نگاری کی طرف راغب تھے۔'' (۵۴)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسند شعراء کی ایک بہت بڑی کھیپ نے اردو نظم کے رنگ و آہنگ میں اضافہ کیا اور اردو تلمیحات اور دیگر صنائع شعری کا جاندار اور بھرپور استعمال سامنے آیا۔

جدید اردو نظم کی اصطلاح پر کافی تنقید کی جا چکی ہے۔ اگر چہ ہر عہد کا ادب اپنے طور پر جدید رجحانات کا حامل ہوتا ہے لیکن جدید اردو نظم بطورِ اصطلاح اس نظم کو کہا جاتا ہے جو مغرب کے Blank verse کے زیر اثر اردو میں رائج ہوا جس کی بنیاد حالیؔ اور آزادؔ نے رکھی ۔ اقبالؔ ، رومانوی شعراء اور ترقی پسند شعراء نے اس روایت کو توانا اور مضبوط بنانے میں اہم کردار ادا کیا اور حلقہ ارباب ذوق اور مابعد کے شعراء نے اس کی زیب و زینت اور رنگ آمیزی کی۔ ڈاکٹر رشید امجد جدید نظم کی توضیح یوں کرتے ہیں:

''بیسوی صدی میں نظم کی جو نئی شناخت اجاگر ہوئی اس کے بنیادی نکات یہ
ہیں۔

۱۔ پرانی ہیئتوں کے ساتھ ساتھ آزاد اور معریٰ ہیئتوں کا استعمال۔

ب۔ مستعمل لفظی تراکیب، تلمیحات اور الفاظ کو مفہوم کے مروج ہالے سے نکال کر معنویت کا نیا دائرہ تخلیق کرنا۔

ج۔ ہیئت کے تبدیلیوں اور لفظوں کے تخلیقی استعمال کے نتیجے میں ایک نئے لہجہ کی دریافت۔

د۔ جدید نظم بحثیت مجموعی علامتی ہے جس سے امکانات کے نئے جہاں پیدا ہوئے ہیں۔ (۵۵)

یوں ہمارے موضوع سے وابستہ شعراء خصوصاً راشد، میرا جی اور مجید امجد کی تلمیحات نے اردو نظم کے دامن میں کافی وسعت پیدا کی۔ عربی، عجمی ہندی، یونانی اور انگریزی تلمیحات کی آمیزش سے نہ صرف اردو نظم کا دامن وسیع ہوا بلکہ اردو کے محقق اور نقاد کو بھی ان ادبیات کے مطالعے کا موقع ملا اور آئندہ کے شعراء کے لیے امکانات کی نئی راہیں دریافت کی گئیں۔

اردو تلمیح کا سفر جو اس نے دور جدید اور نظم جدید تک طے کیا اگر چہ زیادہ طویل نہیں لیکن اس زبان اور اس کے لکھنے والوں نے اس میں اپنے خون جگر اور اخذ و استفادے سے بڑی دلکشی اور گہرائی پیدا کر دی ہے۔ اب یہ بات بلا مبالغہ کہی جا سکتی ہے (خصوصاً عبدالعزیز خالدؔ اور جلیل حشمی کی شاعرانہ کاوشوں کے بعد) کہ اردو نظم میں تلمیح کا ذخیرہ انتہائی وسیع ہے۔ کسی بھی ترقی یافتہ زبان کی طرح اردو بھی اپنے مطالب و مفاہیم اور فلسفہ و فکر کی ترسیل میں تلمیحات سے کام لے رہی ہے۔ اگر چہ آج کی تلمیح پر علامت کا رنگ حاوی ہے لیکن زبانوں اور ان کی صنائع بدائع کی ترقی کے ساتھ ایسا ہی ہوتا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت میں مزید تہہ داری آتی جائے گی۔

آئندہ صفحات میں نظم جدید کے نمائندہ شعراء کی تلمیحات، تلمیحاتی پس منظر اور ان کے طریقہ ہائے استعمال کا جائزہ پیش کیا جائے گا جس سے اردو میں تلمیحات کی کمیت و کیفیت پر روشنی پڑے گی اور تلمیح کے برتاؤ اور قرینے اور اس کی مختلف تہوں کی توضیح پیش کی جائے گی تا کہ اندازہ ہو سکے کہ جدید دور میں لفظ کے بطن میں اتر کر معنی آفرینی کی کوشش میں تلمیح کس قدر ممد و معاون ہے۔

حواشی

(۱) المنجد (اردو عربی) لغت، مولانا سعد حسین خان یوسفی، ص:۹۳۲

(۲) لسان العرب، علامہ جمال الدین محمد بن مکرم، ص: ل ف ج

(۳) فیروز اللغات، مولوی فیروز الدین، ص:۳۷۵

(۴) فرہنگ آصفیہ جلد اول مولوی سید احمد دہلوی، ص:۶۲۱

(۵) مصطلحات علوم وفنون عربیہ، از محی الدین قاری اجمیر، ص:۱۰۱

(۶) المعجم الاعظم از محمد حسن الاعظمی، ص:۲۶۳۵

(۷) نور اللغات جلد اول، نور الحسن نیر، ص:۹۸۳

(۸) نسیم اللغات، نسیم امروہوی، ص:۲۷۹

(۹) جامع اللغات، خواجہ عبد المجید، ص:۲۳۷

(۱۰) درسی اردو لغت، پروفیسر فتح محمد ملک، ص:۱۳۹

(۱۱) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد پنجم، ص:۴۹۰

(۱۲) شعر العجم، جلد اول، مولانا شبلی نعمانی، ص:۸۸

(۱۳) مصباح الفتاح، مولانا افتخار علی، ص:۳۵۱

(۱۴) بحر الفصاحت جلد دوم، نجم الغنی رامپوری، ص:۱۴۶۴

(۱۵) اردو تلمیحات و اصطلاحات، قاضی عبد القدوس عرشی، ص:۱۳

(۱۶) اردو میں علم بیان اور علم بدیع کے مباحث، ڈاکٹر مزمل حسین، ص: ۱۷۷

(۱۷) البدیع، عابد علی عابد، ص:۲۳۴

(۱۸) عبد العزیز خالد کی نظم ''حکایت نے کی حواشی و تعلیقات، مقالہ ایم۔فل (غیر مطبوعہ) از ثمینہ افضل، ص:۲۳

(۱۹) مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلحات از ساحر لکھنوی، ص: ۷
(۲۰) تلمیحاتِ احمد فراز، تحقیقی و تنقیدی مقالہ (ایم اے) ص: ۱
(۲۱) فرہنگ تلفظ، شان الحق حقی، ص: ۳۱۶
(۲۲) اردو شاعری کی آخری کتاب، قمر نقوی، ص: ۱۱۶
(۲۳) ادبی اصطلاحات، انور جمال، ص: ۴۱
(۲۴) قومی انگریزی لغت، جمیل جالبی، ص: ۱۹
(۲۵) نگارستان، منصف خان سحاب، ص: ۱۶۶
(۲۶) کشاف تنقیدی اصطلاحات، ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، ص: ۴۷
(۲۷) مجلّہ خیابان خزان ۲۰۰۷ء، شعبۂ اردو جامعہ پشاور، مضمون، محاورہ، روزمرہ، ضرب المثل اور تلمیح میں فکری اور معنوی ربط، از عبداللہ جان عابد، ص: ۳۶
(۲۸) تعارف تلمیحاتِ غالب، از امتیاز علی خان عرشی، ص: ۵
(۲۹) دیباچہ تلمیحاتِ غالب، از محمود نیازی، ص: ۹
(۳۰) دخوشحال تلمیحات او اشارات (پشتو) از بادشاہ روم، ص: ۲۱
(۳۱) افاداتِ سلیم، وحید الدین سلیم، ص: ۹۱
(۳۲) بغینتة الایضاح للتلخیص المفتاح فی علوم لبلاغة از عبدالمتعال الصعید، ص: ۱۲۱۔۲۲
(۳۳) شرح عقود الجمان فی علم المعانی و لبیان از حافظ جلال الدین اسیوطی صفحہ، ص: ۱۷۱
(۳۴) منهج البلاغة شیخ سعود العقیلی صفحہ، ص: ۱۳۸
(۳۵) روح ادب سید تسنیم الحق کا کا خیل صفحہ، ص: ۱۳۸
(۳۶) www.edu/kwheeler/lit.terms.a.com

(۴۷) www.gramer about.com

(۴۸) "what is an allusion"by willim irwin included the journal of aesthetics and arts criticism summer 2001

(۴۹) www.wikipedia.com

(۵۰) دیباچہ تلمیحاتِ غالبؔ، از محمود نیازی، ص:۹

(۵۱) مجلّہ خیابان خزان ۲۰۰۷ء، شعبۂ اردو جامعہ پشاور، مضمون، محاورہ، روزمرہ، ضرب المثل اور تلمیح میں فکری اور معنوی ربط، از عبداللہ جان عابدؔ، ص:۳۲

(۵۲) اردو میں علم بیان اور علم بدیع کے مباحث (تحقیقی وتنقیدی جائزہ) ڈاکٹر مزمل حسین، ص:۹۷

(۵۳) مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلیحات، مولفہ ساحر لکھنوی، ص:۸۔۷

(۵۴) مقدمہ ''خزانہ تلمیحات: ترتیب وتالیف محمود نیازی، ص:۱۸

(۵۵) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد دہم، ص:۴۸۴

(۵۶) علامت کے مباحث، انتخاب مقالات، اشتیاق احمد، مضمون، علامت کیا ہے کیونکر بنتی ہے از ڈاکٹر انیس اشفاق، ص:۱۶۰

بحوالہ: encyclopeadia of poetry and poets Ed by AIEX preminger_princoton new jrcy 1974 p 833

(۵۷) علامت سے امیج تک، ڈاکٹر رفعت اختر، ص:۲۸

(۵۸) افادات سلیم، وحید الدین سلیم، ص:۹۲۔۹۱

(۵۹) مجلّہ خیابان خزان ۲۰۰۷ء، شعبۂ اردو جامعہ پشاور، مضمون، محاورہ روزمرہ ضرب المثل اور تلمیح میں فکری اور معنوی ربط، از عبداللہ جان عابد، ص:۳۳

(۶۰) جدید شعری تنقید، جابر علی سید، ص:۲۶

(۵۱) دیباچہ از شان الحق حقی ''جامع الامثال'' مرتب وارث سرہندی، ص:ح

(۵۲) مقدمہ ''خزانہ تلمیحات'' از محمود نیازی، از سید محمد شمیم انہوتوی، ص:۱۶۔۱۵

(۵۳) افاداتِ سلیم، وحید الدین سلیم، ص:۹۶۔۹۷

(۵۴) تنقید و تحسین از ڈاکٹر ابن کنول، ص:۱۰۷

(۵۵) میراجی شخصیت اور فن از ڈاکٹر رشید امجد، ص:۱۱۲،۱۱۳

باب دوم
فیض احمد فیضؔ کی تلمیحات

آدم:

فیضؔ نے اپنی شاعری میں لفظ ''آدم'' کو اس طرح استعمال کیا۔

آج تک سرخ و سیہ صدیوں کے سائے کے تلے
آدم و حوا کی اولاد پہ کیا گزری ہے ؟(۱)

آدمؑ اللہ کے پیغمبر اور زمین پر بھیجے جانے والے پہلے انسان ہیں۔ بیشتر آسمانی مذاہب میں اللہ تعالیٰ کی پہلی انسانی تخلیق پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسلام اور قرآن و حدیث میں حضرت آدمؑ کا ذکر با تفصیل موجود ہے۔ وہ تمام انسانوں کے جد اعلیٰ تھے۔ اللہ تعالیٰ نے انہیں زمین سے مٹھی بھر مٹی لے کر خود بنایا اور پھر اس میں روح پھونکی۔ فرشتوں اور آدمؑ کے علمی مقابلے میں اللہ نے آدمؑ کو سرخرو کیا۔ پھر تمام فرشتوں سے آدمؑ کو سجدہ کروایا۔ ابلیس نے سجدہ سے انکار کر کے تکبر کیا، اسی گناہ کی پاداش میں راندہ درگاہ باری تعالیٰ ہوا اور اسی سبب سے آدمؑ اور اس کی آل سے دشمنی کی قسم کھائی۔ حضرت آدمؑ کی تنہائی کے پیش نظر اللہ تعالیٰ نے اس کی بائیں پسلی سے حضرت حواؑ پیدا کیں۔ قصص الانبیاء کے مطابق: امام سدیؒ نے حضرت عبداللہ بن عباسؓ ؛ حضرت عبداللہ بن مسعودؓ اور دیگر صحابہؓ سے روایت کیا ہے کہ انہوں نے فرمایا:

> ''ابلیس کو جنت سے نکال دیا گیا اور آدمؑ کو وہاں آباد کر دیا گیا۔ آپ جنت میں اکیلے گھومتے پھرتے تھے۔ ان کا کوئی ساتھی نہ تھا جس سے اسے تسکین حاصل ہوئی۔ ایک بار سوئے جب جاگے تو دیکھا کہ ان کے سر کے پاس ایک خاتون بیٹھی ہیں۔ انہیں اللہ نے آپ کی پسلی سے پیدا فرمایا تھا۔ آپؑ نے فرمایا تو کون ہے ؟ انہوں نے کہا عورت ہوں۔ فرمایا تجھے کس لیے پیدا کیا ہے؟ کہا تا کہ آپ مجھ سے تسکین حاصل کریں۔ فرشتوں نے جو آدمؑ کے علم کی وسعت معلوم کرنا چاہتے تھے کہا آدمؑ اس کا نام کیا ہے؟ انہوں نے

فرمایا ''حوا''۔انہوں نے کہا اس کا نام حوا کیوں ہے؟ فرمایا کیونکہ وہ ایک
زندہ وجود سے پیدا کی گئی ہے۔''(۲)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ مذہبی نقطہ نظر سے آدم اور حوّا تخلیق ہونے والے انسان تھے جنہیں شیطان نے بہکایا اور شجر ممنوعہ کھانے کی ترغیب دی جس سے خداوند تعالیٰ نے منع کیا تھا اور شجر ممنوعہ کھانے کے پاداش میں انہیں جنت سے زمین پر اتار دیا۔ اور یہیں سے بنی آدم کا سلسلہ نسب شروع ہوا۔

فیض احمد فیضؔ نے بھی اسی مذہبی اور تلمیحاتی تناظر میں آدمؑ اور حواؑ کا تذکرہ کیا ہے۔ ہبوط آدم سے تا حال انسانی تاریخ کے بہت سے روشن اور تاریک ادوار سے گزر کر انسان نے اپنی ذہنی ارتقاء کا سفر طے کیا۔ ایک خاص فرقے کی عقل و دانش کی وجہ سے کثیر تعداد میں بنی آدم ظلم و ستم اور استحصال کا شکار رہی۔ تب سے اب تک کے تمام مظالم اس شعر کا موضوع ہیں جو کہ آدم و حوا کی اولاد کو بھگتنا پڑے۔

آگ میں پھول کھلانا اور نمرود کے انگار:

فیض احمد فیضؔ نے یہ تلمیح اپنی نظم ''نثار میں تری گلیوں۔۔۔۔۔'' میں برتی ہے شعر اس طرح سے ہے کہ

یونہی ہمیشہ کھلائے ہیں ہم نے آگ میں پھول
نہ ان کی ہار نئی ہے نہ اپنی جیت نئی(۳)

نار نمرود کے بارے میں دوسرے جگہ یوں لکھتے ہیں کہ

اب نہ مہکے گی کسی شاخ پہ پھولوں کی حنا
فصل گل آئے گی نمرود کے انگار لیے(۶)

اس شعر میں ''آگ میں پھول کھلانے'' کی تلمیح حضرت ابراہیمؑ کی زندگی کے اس واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہے جس میں حضرت ابراہیمؑ کو ان کی توحید پرستی کی وجہ سے آگ کے بڑے الاؤ میں ڈال دیا گیا تھا۔ واقعے کی تفصیل یوں ہے کہ حضرت ابراہیمؑ اللہ کے جلیل القدر پیغمبروں میں سے تھے۔ ان کی پیدائش اور تربیت بڑے نامساعد حالات میں فطرت کے آغوش میں ہوئی۔

حضرت ابراہیمؑ خلیل اللہ جن کا سلسلہ نسب عرب مؤرخوں (الطبری، ابن حبیب المسعودی) نے یوں بیان

کیا ہے۔ ابراہیم بن تارح بن ناحبن ساروغ بن فالع بن عابر بن شالخ بن ازلخشد بن سام ابن نوح جو غالباً سفر تکوین باب ۱۱ سے ماخوذ ہے۔(۵)

ابراہیم عبرانی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں ''مقتدر باپ'' عبرانی میں اس کا تلفظ ابرم اور ابراہام تھا۔ حضرت ابراہیمؑ حضرت صالحؑ کے تقریباً ایک ہزار سال بعد مبعوث ہوئے۔ قرآن مجید نے حضرت لوطؑ کو ان کا ہم عصر بتایا ہے۔(سورۃ ۱۱ آیت نمبر ۷۰)(۶)

قرآن مجید نے ان کی زندگی کے بیشتر اہم واقعات پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے اور ان کے نام پر ایک سورت بھی نازل ہوئی ہے۔ ان کے والد یا چچا (کہ اس زمانے میں چچا بھی والد کہلاتے تھے) آذر اپنے زمانے کے مشہور بت تراش تھے۔ اور اس عہد کے فرمانروا اور مشرکِ اعظم نمرود کے دربار کے مقربین میں سے تھے۔ وہ حضرت ابراہیمؑ کی پرورش بھی اسی ڈگر پر کرنا چاہتے تھے کہ وہ بھی بت پرست، نجوم پرست اور بادشاہ پرست ہو جائیں لیکن قدرت کو کچھ اور ہی منظور تھا۔ ایک دن حضرت ابراہیمؑ کے باپ آذر نے کہا اے بیٹے ابراہیم تم میرے ساتھ میلے میں چلو اور وہ عظیم الشان میلہ ایک بہت بڑے میدان میں لگتا ہے اور ہزاروں آدمی وہاں جشن میلہ میں شریک ہوتے ہیں اور بہت اچھی طرح تمھاری تفریح بھی ہو جائے گی اور اس میلے کے جشن سے واقفیت بھی ہو جائے گی۔ لیکن ابراہیمؑ نے بیماری کا عذر بنا کر میلے میں جانے سے انکار کیا۔ ان کے جاتے ہی آپ نے ان کے معبد میں جا کر ان کے تمام بتوں کو توڑ ڈالا سوائے ایک بڑے بت کے اور کلہاڑی اس کے گلے میں لٹکا دی۔ جب یہ لوگ میلے سے واپس آئے اور اپنے معبودوں کا یہ حال دیکھا تو لامحالہ انہوں نے ابراہیمؑ پر شک کیا لیکن انہوں نے ماننے سے انکار کرتے ہوئے کہا کہ نہیں یہ کام اس بڑے بت نے کیا ہوگا۔ اس پر سب لوگ سٹپٹا گئے اور کچھ نے توحید پرستی کی راہ بھی اپنالی کہ ایسے خدا کی کیا عبادت کرنی ہے جو نہ خود دیکھ سکتا ہے نہ سن سکتا ہے اور نہ ہی اپنے دشمن سے بدلہ لے سکتا ہے۔ بہر حال اسی جرم اور نمرود سے گستاخانہ مکالمے کی پاداش میں انہیں سزا دینی تجویز ہوئی۔ کافی غور خوض پر انہیں زندہ آگ میں جلانے کی تجویز پر فیصلہ ہوا۔ اور تمام شہر بابل (موجودہ عراق) میں منادی کی گئی کہ بادشاہ کے خیر خواہ ایک مقررہ احاطے میں لکڑیاں جمع کریں۔ چنانچہ شیطان کے سکھانے سے ایک سو ساٹھ گز لمبا، چالیس گز چوڑا اور ایک سو بیس گز اونچا احاطہ بنایا اور اسے لکڑیوں سے بھر کر آگ لگا دی۔ حضرت ابراہیمؑ کو منجنیق میں بٹھا کر آگ میں

ڈالا گیا۔(۷)

اس پر اللہ تعالیٰ نے آگ کو حکم دیا کہ اے آگ ابراہیم پر سرد اور معتدل ہو جاؤ۔(۸)

یہ ایک معجزہ تھا کہ اس قدر بڑی، تیز اور دہکائی ہوئی آگ میں ابراہیم محفوظ و مامون رہے۔اس واقعے کے نتیجے میں بھی بہت سے مشرک دین ابراہیمی میں داخل ہو گئے۔اسی کو آتش نمرود، باغ خلیل یا گلستان ابراہیم کی تلمیح کے طور پر عربی، فارسی اور اردو شاعروں نے بار ہا نئے نئے انداز سے برتا ہے۔فیض بھی اپنے اس شعر میں اسی واقعے اور تلمیح کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔

نثار میں تری گلیوں۔۔۔۔۔،،فیض کی خوبصورت ترین نظموں میں سے ایک ہے۔اس میں وطن پر آنے والے مصائب اور ان کے تدارک کے حوالے سے اپنی محبت اور قربانی کا ذکر کرتے ہوئے فیض یہ کہنا چاہتے ہیں کہ وطن کے دشمن مختلف حیلوں بہانوں سے وطن دوستوں پر قیامتیں ڈھا رہے ہیں۔لیکن ان تمام سخت حالات کے باوجود جب کہ زمام حکومت نمرودیوں اور آذریوں کے پاس ہے جو آگ انہوں نے وطن کے جیالوں اور متوالوں کے لیے روشن کی ہے وہی آگ نار خلیل کی طرح باغ خلیل میں بدل جائے گی اور جس طرح سنت ابراہیمی ہے۔اسی انداز میں ہم بھی آگ وطوفان کا مقابلہ کریں گے اور یہ آگ دشمن کی یقینی شکست اور وطن سے وفا کرنے والوں کی جیت پر منتج ہو گی۔

اناالحق:

فیض نے ’’اناالحق‘‘ کی تلمیح اپنے ایک قطعہ میں اس طرح برتی ہے؂

زندان زندان شور اناالحق ، محفل محفل قلقل ہے
خون تمنا دریا دریا ، دریا دریا عیش کی لہر
دامن دامن رت پھولوں کی، آنچل آنچل اشکوں کی
قریہ قریہ جشن بپا ہے ، ماتم شہر بہ شہر (۹)

ایک دوسری جگہ فیض اپنی نظم ’’تم یہ کہتے ہو اب کوئی چارہ نہیں‘‘ میں اس طرح استعمال کرتے ہیں؂

اس حزیں خامشی میں نہ ٹوٹے گا کیا

شورِ آوازِ حق ، نعرہ گیرو دار (۱۰)

اس طرح'' اناالحق'' سے وابستہ کردار منصور کی تلمیح فیض نے اس طرح برتی ہے۔

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی خجل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاجِ شہی
ہمیں سے سنتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی (۱۱)

درج بالا دونوں قطعات میں فیض نے منصور کودار پر مصلوب کرنے کے واقعات کے اسباب ونتائج کی طرف اشارہ کیا ہے۔اورخود اپنی حالت پر اس تلمیح سے استنباط کیا ہے۔منصور حلاج کا اصل نام ابوالمغیث الحسین بن منصور حلاج البیضاوی تھا۔لیکن انہیں شہرت اپنے باپ کے نام منصور سے ہی ملی۔

آپ ۲۴۴ ہجری میں ایران کے شہر بیضا کے قریب ایک بستی قریہ طور میں پیدا ہوئے۔منصور کے والد نے اپنا آبائی مذہب آتش پرستی ترک کر کے اسلام مقبول کرلیا تھا۔آپ نے دینی وصوفیانہ تعلیم ابومحمد سہل بن عبداللہ تشتری شیخ عمرو بن عثمان مکی اور حضرت جنید بغدادی کے مدارس وخانقاہوں سے حاصل کی۔اس کے علاوہ سیاحت بھی کی اور بلا داسلامیہ کے علاوہ ہندستان اور چین میں بھی گھومے۔

تین دفعہ حج کی سعادت حاصل کی لیکن اپنی تمام تر خانقاہی ریاضتوں اوراسفار کے باوجود انہیں قلبی وروحانی سکون کہیں نہ ملا۔ذات باری سے عشق کا الاؤ ان کے دل میں اس طرح موجزن تھا کہ آخر کار انہیں من وتو کی سدھ بدھ نہ رہی اوراپنے جذب وکیفیت کے عالم میں انہوں نے ''اناالحق'' کا نعرہ بلند کردیا۔اگر چہ ان کی اس بات میں کسی قسم کی شرکیہ یا کفریہ عناصر شامل نہ تھے لیکن اس عہد کے عباسی حکومت کا وزیر حامد بن عباس ،منصور سے نفرت کرتا تھا اورانہیں اپنی وزارت کے لیے خطرہ جانتا تھا۔اسی کی ایماء پر منصور پر ۹ سال تک مقدمہ چلا۔وہ قاضی اور کوتوال کو اپنے نرغے میں لانے کے بعد جھوٹے گواہوں اور جعلی دستاویزات کے ذریعے اپنے مقدمے کی پیروی کراتا رہا اور آخر کار انہیں مصلوب کرنے کے قاضی کے فیصلے پر اس عہد کے عباسی حاکم خلیفہ مقتدر باللہ سے توثیقی دستخط کرا کے انہیں دار پر لٹکا دیا گیا۔خلیفہ کے حکم کے مطابق انہیں ایک ہزار یا بعض روایتوں کے مطابق تین سو ساٹھ

کوڑے مارے جائیں اگراس سزا سے وہ مر جائیں تو ٹھیک ورنہ پھرانہیں گردن زدنی سزا دی جائے۔لیکن حامد بن عباس کے حکم سے ان کے ہاتھ پاؤں کاٹے گئے اور پھران کی آنکھیں اور زبان کاٹی گئی اور آخر میں ان کا سرتن سے جدا کیا گیا۔

روایت ہے کہ حلاج نے اپنے دونوں کٹے ہوئے خون آلود ہاتھ اپنے چہرے پر ملے۔ان کا چہرہ خون سے دمکنے لگا۔ ان سے پوچھا گیا کہ یہ کیا کر رہے ہیں؟ بولے میرے جسم سے بہت سا خون بہ گیا یقیناً میرا چہرہ زرد پڑ گیا ہوگا میں نے اس لئے چہرہ سرخ کیا کہ لوگ یہ نہ سمجھیں کہ خوف سے میرا چہرہ زرد پڑ گیا۔۔۔۔حلاج کا سر قلم ہوگیا۔ لاش دار پر جھول رہی تھی۔سر خاک میں پڑا تھا۔۔۔۔پورا مقتل ''انا الحق'' کے شور سے گونج اٹھا۔ فرانسیسی دانشور لوئی ماسینوں نے لکھا ہے حلاج کا کاٹا ہوا سر نیچے گرا۔اس کے جسم کو تیل سے تر کیا گیا اور آگ لگا دی گئی خاکستر کو ایک مینار کی بلندی سے دریائے دجلہ میں پھینک دیا گیا۔تذکرہ الاولیاء میں شیخ فریدالدین عطار نے لکھا ہے جیسے ہی ابن منصور کی راکھ دریا میں ڈالی گئی۔ دجلہ کے پانی میں ایک تغیر رونما ہوا۔ کچھ دیر پہلے یہی دریا سکون کی حالت میں بہہ رہا تھا۔حلاج کی راکھ پڑتے ہی موجیں سر اٹھانے لگیں دریا کا پانی کناروں سے باہر آنے لگا۔ یہا ں تک کہ شدید طغیانی کے آثار پیدا ہوئے۔ حامد بن عباس اور دیگر حکمران حیران تھے کہ یہ کیا معاملہ ہے؟ بارش کے بغیر دریا میں سیلاب کہاں سے آ گیا؟ طغیانی بڑھتی جا رہی تھی یہاں تک کہ پانی شہر میں داخل ہونے کے آثار پیدا ہو گئے۔لوگ خوف زدہ ہوکر چیخ رہے تھے یہ حلاج کی قتل کی پاداش ہے۔علامہ عثمانی نے لکھا ہے کہ اتنی بات تو قریب قریب ہر تاریخ میں مذکور ہے کہ منصور کی راکھ دریا میں ڈالی جانے کے بعد دریا کا پانی بہت بڑھ گیا جس کو ان کی معتقدوں نے ان کی کرامت پر محمول کیا۔اس سے زیادہ جو کچھ بیان کیا گیا ہے وہ تاریخ قرونی اور تذکرۃ الاولیاء کے سوا کسی تاریخ میں نہیں دیکھا گیا۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دوسرے مؤرخین نے بیان واقعہ میں اختصار سے کام لیا ہے۔خطیب بغدادی روایت کرتے ہیں کہ قتل کے بعد حلاج کے سر کو دو دن کے لیے بغداد کے پل پر آویزاں کیا گیا۔ پھر اسے خراسان کے گلی کوچوں میں پھرایا گیا۔ حامد بن عباس کے حکم سے نقارچیوں نے جی بھر کر تشہیر کی۔(۱۲)

منصور حلاج کی درج بالا مختصر تاریخ کے بعد اگر فیض کی شاعری میں منصور کی تلمیحاتی حیثیت پر بحث کی جائے

تو یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ منصور حلاج ہر اس شخص کا آئیڈیل بن سکتا ہے جس کا کردار حق گوئی و بے باکی اور ظالم حکمران کے سامنے اعلائے کلمۃ اللہ سے مملو ہو۔

فیض نے خود اپنی لیلائے وطن کے خاطر قید و بند کی صعوبتیں برداشت کیں۔ ان کے اہل خانہ اور بہی خواہوں کو طرح طرح سے ہراساں کیا گیا اور انہیں قید تنہائی اور بغاوت جیسے سنگین مقدمے کی پیروی سے گزرنا پڑا۔ دریں اثناء ان کی اولوالعزمی، حق گوئی اور حق بات کے لیے مستقل مزاجی انہیں منصور کے کردار اور دار کے قریب لے آتے ہیں۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض نے اپنی منظومات یا غزلیات جہاں کہیں بھی منصور اور انا الحق کو بطور تلمیح برتا ہے وہاں وہ علامتی یا استعاراتی پیرائے سے ہٹ کر ان کی حقیقی زندگی پر صادق آتا ہے اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض نے اپنے ناگفتہ بہ حالات کے بیان کے لیے منصور کی تلمیح میں خاصی آسودگی محسوس کی ہوگی۔

فنی نکتہ نظر سے اگر فیض کی تلمیحات کو اس دور کے دیگر شعراء خصوصاً اقبال، راشد یا میراجی کے موازنے میں لایا جائے تو فرق واضح ہے کہ فیض کی شاعری میں تلمیح کی حیثیت تلمیحاتی اور واقعاتی ہے جبکہ مذکورہ بالا شعراء کے ہاں تلمیح تاریخی واقعات سے زیادہ علامات کا روپ دھارتی نظر آتی ہیں۔

منصور کی تلمیحاتی حیثیت فیض کے ہاں بالکل واقعاتی اور تاریخی کردار کے طور پر ہے۔

اہرمن:

یہ تلمیح فیض کی نظم ''شہرِ یاراں'' سے ماخوذ ہے پورا شعر اس طرح ہے

اک طرف بجتی ہیں جوشِ زیست کی شہنائیاں
اک طرف چنگھاڑتے ہیں اہرمن کے طبل و وقت (۱۴)

اہرمن و یزداں کی تلمیح قدیم ایرانی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ یہ زرتشت کے بنیادی عقائدِ ایمان میں سے ہے۔ زرتشت نے خیر و شر کو دنیا کی دو بنیادی اور لازمی قوتیں قرار دے کر انہیں الوہی اور خدائی درجے پر پہنچا دیا۔ بقول علی عباس جلال پوری:

''زمان کی بیٹی کے توام بیٹے ہرمزد اور اہرمن تھے۔ ان کی پیدائش سے پہلے اسے یہ خوف ہوا کہ ان میں سے جو پہلے پیدا ہوگا وہ زمین و آسمان کی حکومت

> پر قابض ہو جائے گا اور دوسرا محروم رہ جائے گا۔ وہ اس سوچ میں تھی کہ اہرمن اپنی خیانت اور مکاری سے دیوی کا پیٹ چاک کر کے باہر آ گیا۔ اور شریف و پاک ہرمزد سے پہلے زمین و آسمان پر قابض ہو گیا۔ اہرمن کی ماں نے اس کی قسمت میں ایک تبدیلی کی تو ہزار برس کے بعد اس کی حکومت کا تختہ الٹ دیا جائے گا۔ اس کے بعد ہرمز کی فرمانروائی کا اعلان ہو گا۔‘‘(۱۴)

دیگر روایات کے مطابق کائنات کی کل عمر ۱۲ ہزار سال میں پہلے تین ہزار سال اہرمن کی حکومت رہی۔ دوسرے تین ہزار سال میں یزداں و اہرمن برابر طاقت میں رہے۔ تیسرے تین ہزار سال میں دونوں کے درمیان آویزش ہوگی۔ آخری تین ہزار سال سے پہلے یزداں غالب آئے گا اور یہ زمانہ زرتشت کے ظہور کا زمانہ ہے۔ اس کے تین ہزار سال بعد تک یزداں کی حکومت اور اہرمن مغلوب رہے گا اور یوں کائنات اپنی طبعی عمر کو پہنچ کر ختم ہو جائے گی۔ اس مذہب کے بنیادی عقائد پر بحث کرتے ہوئے سیف الدین بوہرہ رقم طراز ہیں۔

> ’’زرتشت نے فطرت پرستی کی ممانعت کی تھی۔ اس کا خدا روحانی تھا۔ وہ تمام مخلوقات، عالم اور ارواح کا خالق ہے۔ اس سے قبل کچھ بھی نہ تھا وہ بزرگ ترین و بہترین ہے۔ غیر متغیر، رحیم، پاکیزہ ترین، خود مختار، عاقل، علیم، بصیر اور تمام رازوں سے واقف ہے۔
>
> ثنویت بایں ہمہ اہورا ماژدا قادر مطلق نہیں ہے کیونکہ اس کے سوا ایک دوسری قوت بھی موجود ہے جو ہر چیز میں اس کی مخالفت کرتی ہے۔ اس متضاد قوت کا نام ’’مبدا الشر‘‘ انگرامینو (Angramainyu) ہے اور غالباً اسی کی بگڑی ہوئی صورت موجودہ فارسی کا لفظ اہرمن ہے۔ جس کا ضد یزداں ’’آہوراماژدا‘‘ ہے۔ دنیا میں سب اچھی چیزیں اس کی بنائی

ہوئی ہیں اور دنیا میں جو کچھ برائی ہے وہ اہرمن کی پیدا کی ہوئی ہے۔ اہرمن
کا مقابلہ ہم شیطان سے کر سکتے ہیں شیطان کا تخیل اسلام اور عیسائیت میں
یہودی مذہب سے آیا اور خود یہودی مذہب نے اسے ایران سے لیا۔ لیکن
شیطان اور اہرمن میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ شیطان کا تخیل شخص ہے
اور اہرمن محض ایک قوت ہے۔''(۱۵)

اس طرح اس مذہب کی تاریخ پر محمد موسیٰ خان دناوَلی یوں رقم طراز ہیں:

''گستاسپ کے زمانے میں دین بہی کے نام سے زرتشت نے ایک
اور مذہب کی اشاعت شروع کی تھی جس میں ''اورمزدیزداں'' کو نیکی
کا خالق اور مالک اور اہرمن کو بدی کا خالق اور مالک سمجھا جاتا تھا۔ ان
دونوں اعلیٰ مساوی قوتوں کو ازلی اور ابدی سمجھ کر ان کی پرستش کی جاتی
تھی۔ ساتھ ہی آگ، سورج اور دوسرے ستاروں کی پرستش بھی ہوتی تھی۔
اس نئے مذہب کو ایران کے بادشاہ اور رعیت نے اپنا قومی مذہب تسلیم
کر لیا۔۔۔ ایران کا شہزادہ اسفندیار دین بہی کا نہایت حامی تھا۔ اس مذہب
کو پھیلانے کی غرض سے اس نے متعدد جہاد کیے تھے۔ ایران میں دین بہی
کا زور و شور بادشاہ قباد کے عہد تک رہا جو نوشیروان عادل کا باپ تھا۔''(۱۶)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اہرمن شیطان یا ابلیس کی علامت کے طور پر اور ملک و اختیار میں شیطان سے قدرے
بڑھ کر زرتشت کی وساطت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ فارسی اور اردو ادب میں اسے شیطان کی علامت و تلمیح کے
طور پر اکثر برتا گیا ہے۔ فیض نے بھی اپنی نظم ''شہر یاراں'' میں اس تلمیح کو حق کی مخالف قوت کے طور سے استعمال
کیا ہے۔ وہ سمجھتے ہیں کہ اہرمن اپنی شیطانی اور شیطان سامانی کے غرور میں کوشش کرے گا لیکن بالآخر فتح حق
اور یزداں کے نام لیواؤں ہی کی ہوگی۔ اس بات کے علاوہ ہمیں فیض کی تلمیحات اور برتنے کے انداز سے یہ بھی

واضح ہوجاتا ہے کہ ان کا تہذیبی لاشعور دنیا کے کس خطے اور علاقے سے اپنی ذہنی آبیاری کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ عرب وایران وہ دنیا ہیں جہاں سے ان کا تخلیقی شعور اپنے لیے علامت، تلمیحات اور لفظیات و اشارات ڈھونڈتا ہے اور ان کے برتنے سے روحانی و ذہنی انشراح محسوس کرتا ہے۔ یوں ہم کہ سکتے ہیں کہ ان کا تہذیبی لاشعور عرب وایران سے استفادہ کرتا ہے اور ان علاقوں اور شخصیات کی کردار نگاری سے اپنے شاعرانہ فن کی گل دامنی کرتا ہے۔

بسم اللہ:

یہ تلمیح فیض کی نظم ''شورزنجیر بسم اللہ'' سے لی گئی ہے۔ اس نظم کے عنوان کے علاوہ نظم کے پہلے تمام بند اور دیگر بندوں کے آخری اشعار میں بطور ردیف مستعمل ہے۔ (۱۷)

بسم اللہ کے لغوی معنی ہیں ''شروع اللہ کے نام سے''۔ مسلمان اپنے تمام کام شروع کرنے سے قبل اس کلمے کا ورد باعث تبرک سمجھتے ہیں۔

احادیث شریف میں اس کے بے شمار فضائل بیان ہوئے ہیں۔ قرآن مجید کی تمام سورتیں سوائے سورہ توبہ کے بسم اللہ ہی سے شروع ہوتی ہیں۔ اس کلمے کا استعمال نہ صرف تبرک کے لیے بلکہ مذہبی و دنیاوی کاموں کی انجام دہی میں ایک قوت ارادی اور امداد خداوندی کی دلیل سمجھی جاتی ہے۔

معارف القرآن کے مطابق ''اس پر تمام اہل اسلام کا اتفاق ہے کہ بسم اللہ الرحمٰن الرحیم قرآن میں سورہ نمل کا جزو ہے اور اس پر بھی اتفاق ہے کہ سوائے توبہ کے ہر سورت کے شروع میں بسم اللہ لکھی جاتی ہے۔ اس میں ائمہ مجتہدین کا اختلاف ہے کہ بسم اللہ سورہ فاتحہ کا یا تمام سورتوں کا جزو ہے یا نہیں۔ امام اعظم ابوحنیفہ کا مسلک یہ ہے کہ بسم اللہ بجز وسورہ نمل کے اور کسی سورت کا جز نہیں بلکہ ایک مستقل آیت ہے جو ہر سورت کے شروع میں دوسورتوں کے درمیان فصل اور امتیاز ظاہر کرنے کے لیے نازل ہوئی ہے۔ (۱۸)

فیض نے اپنی اس نظم میں کلمہ ''بسم اللہ'' کو بڑی چابکدستی اور فنکاری کے ساتھ برتا ہے۔ نظم کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے کہ لاہور جیل میں قید و بند کی صعوبتوں کے ساتھ ساتھ منصف شہر کے دربار میں سماعت مقدمہ کی اذیت بھی کچھ معمولی نہیں اور فیض خود بھی اور اپنے ہمنواؤں کو بھی اس وقت ارادی اور امداد خداوندی کا حقدار سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ بسم اللہ کرو کہ اب عشق کے امتحان اور دار و گیر کے عذاب کا وقت آن پڑا ہے۔ ایسے میں فیض کی یہ نظم

اور نظم کا جارحانہ لہجہ (اگر چہ فیض کی منظومات میں اس حوالے سے بہت کچھ ہے لیکن اس پر بہت کم توجہ دی گئی ہے) صاف بتاتا ہے کہ یہ ایک مظلوم و مقہور قیدی کی وہ جھنجھلاہٹ ہے جو ستم آزار اور استحصال کے ردعمل کا لازمہ ہے۔ اگر چہ فیض کی دھیمی طبیعت اور ان کی فنکارانہ چابکدستی عموما اس جھنجھلاہٹ کو چھپانے میں کامیاب رہی ہے لیکن انسانی فطرت کی یہ کمزوری بعض جگہ عیاں بھی ہوگئی ہے۔ اس نظم میں اگر چہ فیض کی قوت اعتمادی ظاہر ہے لیکن اس تلمیح اور دیگر لوازمات سے ان کی کمزوری بھی کھل کر سامنے آرہی ہے۔

بلیک آؤٹ:

یہ تلمیح فیض احمد فیض نے نظم کے عنوان ''بلیک آوٹ'' میں استعمال کی ہے جو ان کی کتاب سر وادی سینا میں شامل ہے۔ (۱۹) بلیک آؤٹ ایک اصطلاح ہے جو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ چونکہ یہ اصطلاح فیض نے ستمبر ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے پس منظر میں استعمال کی ہے اس لیے اس کو تلمیح کے دائرے میں داخل کیا جاسکتا ہے۔ عام طور پر بلیک آؤٹ بصارت کے چلے جانے ، دماغ کا کام چھوڑ جانے حکومت کی طرف سے اطلاعات و خبروں کی مشتہر کرنے ، بجلی کے طویل بریک ڈاؤن اور ایک خاص قسم کے کپڑے جس میں سے روشنی کا گزر نہیں ہوسکتا کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ (۲۰)

لیکن ان باتوں سے ہٹ کر دوران جنگ جب عوام کو دشمن کے حملوں سے بچانے کے لیے روشنی کے کم سے کم استعمال اور شہروں میں مکمل تاریکی کا سماں پیدا کرنے کے لیے روشنیوں پر غلاف چڑھانے اور شیشوں تک کو تاریک کرنے پر راغب کرنے کے لیے بھی بلیک آؤٹ کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ ستمبر ۱۹۶۵ء کی پاک بھارت جنگ کے پس منظر میں بھی پاکستان کے بڑے شہروں میں بلیک آؤٹ کی تشہیر کی گئی۔ اس لحاظ سے اس نظم کا عنوان تلمیح بن جاتا ہے۔

فیض کی شاعری اور ان کے ڈکشن سے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ ان کے الفاظ و علامات عموماً یک رخے نہیں ہوتے۔ بلیک آؤٹ کو اگر بطورِ علامت کے پرکھا جائے تو درج بالا تمام معانی اس نظم پر صادق آتے ہیں لیکن نظم کا پس منظر چونکہ ۱۹۶۵ء کے ستمبر کی پاک بھارت جنگ ہے اس لحاظ سے یہ لفظ ''بلیک آؤٹ'' تلمیح بھی ہے اور علامت بھی۔ اپنے عمومی معنوں میں علامت جبکہ اپنے مخصوص پس منظر میں تلمیح ہے۔ تلمیح کی جو خصوصی تعریف باب

اول میں درج کی گئی ہے اس کی رو سے تمام علمی اصطلاحات کے بجائے صرف ان اصطلاحات ہی کو تلمیح قرار دیا گیا ہے، جن کے پس منظر میں کوئی اہم اور مشہور واقعہ ہو۔ اس لحاظ سے بلیک آؤٹ کو تلمیح قرار دیا گیا ہے کہ پس منظر میں پاک بھارت جنگ کا عمل کارفرما ہے۔

بہشت:

فیض احمد فیضؔ نے یہ تلمیح اپنی نظم ''ایک راہگزر پر'' میں یوں برتی ہے۔

وہ ہونٹ فیض سے جن کے بہار لالہ فروش
بہشت و کوثر و تسنیم و سلسبیل بدوش (۲۱)

اس طرح بہشت کے دیگر مترادف اور ہم معنی الفاظ جنت اور فردوس کا ذکر بھی یہاں بے محل نہ ہوگا کہ اپنے الف بائی ترتیب کے برعکس معنی کے ایک ہونے کی وجہ سے طوالت و تکرار سے بچنے کی خاطر ان کا ذکر بھی یہاں پر کیا جاتا ہے۔

ا ۔ ترے جلووں سے بزمِ زندگی جنت بدامن ہے (۲۲)
ب ۔ وہ حسن جس کے تمنا میں جنتیں پنہاں (۲۳)
ج ۔ مرکب پہ تن پاک تھا اور خاک پہ سر تھا
اس خاک تلے جنتِ فردوس کا در تھا (۲۴)
د ۔ طواف کرنے کو صبحِ بہار آتی ہے
صبا چڑھانے کو جنت کے پھول لاتی ہے (۲۵)
ہ ۔ ہم نے اس دشت کو ٹھہرالیا فردوس نظیر (۲۶)

بہشت ، جنت ، خلد، فردوس یا جنت الفردوس سے مراد وہ انعامی زمین و آبادی ہے جو نیکو کار لوگوں (روحوں) کو موت کے بعد انعام میں دیا جائے گا۔ فردوس لفظ کے بارے میں علی عباس جلال پوری لکھتے ہیں کہ شکار کے جانوروں کے لیے (قدیم ایرانی بادشاہ) ایک سیر حاصل قطعہ اراضی مخصوص کر دی تھی۔ یہ سبزہ زار میلوں پر محیط ہوتا تھا اور اس کے اردگرد باڑ لگا دی جاتی تھی شکار کے جانور اس میں آزادی سے چرتے پھرتے تھے۔ اس سبزہ

زارکو پرے دوزہ کہتے تھے۔۔۔۔۔۔ یونانی لفظ پیراڈائز (عربی فردوس) کی صورت میں انگریزی میں بھی آیا ہے۔ (۲۷)

بہشت اور جنت کے معنی ہیں باغ جبکہ خلد کے معنی ہے ہمیشہ رہنے کی جگہ۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انسان کی تخلیق ہوئی اور نیک اعمال کے حامل افراد کو پھر وہیں پر لوٹنا ہے۔ جنت کے تصور کے ساتھ تمام ذہنی قلبی ، روحانی وجسمانی آسائشیں اور سکون وابستہ ہیں۔ اگر چہ انسانی ذہن میں اس کا نقش بنتا ہے لیکن آسمانی کتب میں اسے تصور سے بالاتر بتایا گیا ہے اس میں کوئی آزار، غم، خوف، کمی، پریشانی، حسد وجلاپا یا برائی نہ ہوگی۔ انوار وانعام سے بھرے اس مقام پر صرف نیک لوگ متصرف ہوں گے۔ یہیں پر قرب الٰہی اور دیدار الٰہی جیسی بے بدل نعمتیں بھی میسر آئیں گی۔ اس کے مدارج ومقامات کے بارے میں اسلامی انسائیکلو پیڈیا میں لکھا ہے۔

> ’’ صاحب تفریح لکھتے ہیں کہ خالق کریم نے بہشت کو ساتویں آسمان پر پیدا کیا ہے۔ قرطبی کہتے ہیں کہ اس کے سات درجے ہیں دارالجلال ، دارالسلام دارالخلد ، جنت عدن ، جنت الماویٰ ، جنت النعیم اور جنت الفردوس ۔ لیکن بعض اہل تحقیق نے جنت کے آٹھ طبقات اس طرح لکھے ہیں عدن ، جنت الماویٰ ، فردوس ، نعیم ، دارالقرار ، دارالخلد ، دارالسلام اور دارالجلال ۔ اور یہ بھی محققین فرماتے ہیں کہ سات آدمیوں کے قیام گاہ کے لیے اور آٹھویں دیدار حق کے لیے۔۔۔۔ سورہ زاریات کی تفسیر میں صاحب کشاف نے لکھا ہے عدن کو زمرد سبز سے بنایا ہے۔ اس میں سخی وعادل ، غازی وزاہد اور ائمہ مساجد رہیں گے۔ جنت الماویٰ کو نور سے تیار کیا ہے شہید حقیقی اور خیرات کرنے والے اور غصہ کھانے والے اور تقصیروں کو معاف کرنے والے اس میں رہیں گے۔ فردوس کو جلال کبریائی کے نور سے بنایا ہے اس میں انبیاء علیہم السلام رہیں گے۔ اس کے درمیان

ایک غرفہ نور ورضا کا بنایا ہے ۔اسے مقام محمود کہتے ہیں ۔سرورِانبیاء علیم السلام اس میں تشریف رکھیں گے ۔نعیم کوزبرجد سبز سے بنایا ہے اس میں عام مومنین رہیں گے اور دارالسلام کو یاقوت سرخ سے بنایا گیا ہے اس میں فقیر اور صابر لوگ اس امت کے رہیں گے۔ دارالجلال زرسرخ کا ہے اس کو دارالمقام بھی کہتے ہیں اس میں اس امت کے اغنیاء وشاکر رہیں گے اور کیفیت طبقات بہشت کی یہ ہے کہ ایک دوسرے کے درمیان حائل نہیں بلکہ جملہ طبقات گویا پاس باغ ہے اور عرش مجید ان کی چھت ہے ۔احادیث صحیحہ سے معلوم ہوتا ہے کہ جنت الماویٰ سب سے نیچے اور جنت عدن وسط میں ہے اور جنت فردوس میانہ وبالا ہے۔

مشکوٰۃ شریف میں عبادہؓ بن صامت سے روایت ہے کہ آنحضرتؐ نے فرمایا کہ بہشت کے سو درجے ہیں اور ہر درجے کی مسافت مقدار مسافت ارض وسماء ہے اور اعلیٰ درجہ فردوس ہے اور اس پر عرش ہے اور وہ بہشت میں درمیان کی چیز ہے۔۔۔۔۔اس سے چار نہریں نہایت صاف جاری ہیں کہ ایک میں پانی سرد وشیریں ، دوسری میں دودھ ، تیسری میں شہد خالص اور چوتھی میں شراب بہہ رہی ہیں۔ ان انہار اربعہ مذکورہ کے سوا بھی چار چشمے ہیں چنانچہ ان میں سے ایک کافوری چشمہ ہے کہ تاثیر اس کی سرد ہے اور ایک چشمہ زنجبیل ہے جس کو سلسبیل بھی کہتے ہیں خاصیت اس کی گرم ہے اور چشمہ تسنیم ہے کہ بکمال لطافت ہوا میں جاری ہے ۔آیات قرآنیہ سے واضح ہے کہ بہشت میں اونچے اونچے تخت بچھے ہیں اور ان پر آب خورار کھے اور غالیچے برابر برابر بچھے ہیں اور مخمل کے تکیے ادھر ادھر

پھیلائے ہوئے ہیں۔'' (۲۸)

اب اگر فیضؔ کی شاعری میں بہشت، خلد، جنت یا فردوس کے تلمیحاتی پس منظر کو دیکھا جائے تو یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ فیضؔ کی ترقی پسندی اور روسی نظام حکومت سے رغبت کے باوصف ان کے لاشعور میں اسلامی عقائد و تلمیحات کا گہرا اثر ہے۔ قرآن مجید نہ صرف انہوں نے خود پڑھا تھا بلکہ جیل میں وہ دوسروں کو بھی پڑھاتے رہے۔ اس لحاظ سے قرآن و حدیث کی روشنی میں جنت کا جو نقشہ ہمارے اذہان میں طے شدہ ہے وہی فیض کے ذہن میں بھی تھا۔ خوبصورت اور قابلِ رشک مقام کے لیے وہ جنت کی تشبیہ و تلمیح بڑے سلیقے اور قرینے سے ڈھونڈ کے لاتے ہیں جو ان کے شعری مزاج اور ڈکشن میں ڈھل کر مزید پر لطف نظر آتا ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ بہشت، خلد، فردوس اور جنت کی تلمیحات فیضؔ کے ہاں خالص اسلامی تلمیحات کے طور پر مستعمل ہوئی ہیں۔

پھر برق فروزاں ہے سرِ وادیٔ سینا:

''سرِ وادیٔ سینا'' فیضؔ کے پانچویں شعری مجموعے کا نام ہے۔ اسی عنوان سے یعنی ''سرِ وادیِ سینا'' (عرب اسرائیل کی جنگ کے بعد) فیضؔ نے اپنے مذکورہ بالا مجموعے میں ایک آزاد نظم بھی شامل کی ہے جس میں سرِ وادیِ سینا بطور تلمیح دوبارہ ستعمال ہوا ہے۔

پھر برق فروزاں ہے سرِ وادیٔ سینا (۲۹)

وادیٔ سینا ادب میں عام طور پر کوہ طور کی وادی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ قرآن میں بھی طور سینین اور طور سینا کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ مراد ان سے عام یا سرسبز پہاڑ نہیں (جو اس کے لغوی معنی ہیں) بلکہ وہ خاص پہاڑ ہے جس پر حضرت موسیٰ اللہ تعالیٰ سے بار بار ہم کلام ہوتے رہے۔ چونکہ اسی پہاڑ پر موسیٰ کو پہلی بار وحی الٰہی کا اتفاق اس حالت میں ہوا کہ آپ اپنی زوجہ اور بھیڑ بکریوں کے ساتھ شہر مدین سے مصر کی طرف جا رہے تھے۔ رات کی تاریکی، زوجہ کی بیماری اور موسم کے ٹھنڈک کی وجہ سے آگ لازمی تھی آپ کے اپنے وسائل سے جب آگ نہ سلگی تو آپ نے دور سے نظر آنے والی روشنی کو آگ سمجھا اور اسی سے آگ لانے کو روانہ ہوئے۔ جونہی آپ روشنی کے قریب پہنچے تو آپ کو اللہ تعالیٰ کی طرف سے خطاب کیا گیا اور نبوت عطا کی گئی اور معجزات عطا ہوئے۔ فیضؔ نے ''سرِ وادیٔ سینا'' کی تلمیح اسی تاریخی واقعے سے اخذ کی ہے۔

چونکہ فیض نے اپنی یہ نظم عرب اسرائیل جنگ کے پس منظر میں تحریر کی ہے اور وادی سینا پر برق کے فروزاں ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اس جنگ کے نتائج سے فیض عربوں کی بیداری اور طاغوتی وفرعونی قوتوں کے مقابلے میں امداد باری تعالیٰ کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ امداد غیبی سے ضرور عرب مستفید ہوں گے۔ ایک بات کی طرف اور بھی اشارہ نکلتا ہے کہ اسی پہاڑ پر اللہ تعالیٰ نے موسیٰ پر شریعت موسوی بھی نازل کی اور احکام عشرہ کی تختیاں بھی انہیں بارگاہِ الٰہی سے تفویض ہوئیں۔ اس سے قبل بنی اسرائیل مصر میں فراعین کی غلامی کرتے تھے۔ موسیٰ کی نبوت وشریعت کے بعد انہوں نے غلامی کے طوق گردن سے نکال پھینکے اور وہ قوم جو سدا اقرار کی عادی تھی ان میں انکار کا حوصلہ پیدا ہوا۔

نظم کے آخر میں فیض نے اسی انکار، آزادی اور بغاوت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اس تلمیح کو امداد غیبی کا پیش خیمہ قرار دیا ہے اور آئندہ کے لیے سامراج سے بغاوت کا علم بلند کرنے کا اشارہ قرار دیا ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض نے اسلامی بلکہ مذہبی تاریخ کے واقعے سے ایک نیا اور خوبصورت استنباط کر کے ادب میں ایک نئی تلمیح کا اضافہ کیا ہے۔

تسنیم:

فیض احمد فیض نے اس لفظ کو اپنی کتاب ''نقش فریادی'' میں دو جگہ بطور تلمیح برتا ہے پہلے ان کی نظم ''یاس'' میں اس طرح آیا ہے۔

چھن گیا کیف کوثر و تسنیم (۳۰)

اور دوسری بار نظم ''ایک رہگزر پر'' میں یوں استعمال ہوا ہے۔

وہ ہونٹ فیض سے جن کے بہار لالہ فروش
بہشت و کوثر و تسنیم و سلسبیل بدوش (۳۱)

تسنیم کا لفظ قرآن سے ماخوذ ہے یہ بہشت میں ایک خاص چشمے کا نام ہے۔ قرآن مجید کی سورہ ۸۳ المطففین کی آیت ۲۸ میں اس کا ذکر ہے کہ اس کا پانی اللہ تعالیٰ کے مقرب ترین جنتی پئیں گے۔ اس چشمے کا نام ''تسنیم'' اس لیے ہے کہ یہ بلندی پر سے آتا ہے۔ (لسان العرب، مادہ سنم)، کیونکہ عربی میں لفظ تسنیم کے لغوی معنی

بلند کرنے کے ہیں۔(۳۲)

اب اگر فیض کی اس تلمیح "تسنیم" کے استعمال اور برتنے کے سلیقے کو دیکھا جائے تو صاف ظاہر ہے کہ فیض نے اسے انتہائی میٹھی اور بے بدل چیز کے طور پر برتا ہے۔ چونکہ جنتی نعمتوں کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا ہے کہ انسانی زبان، ہاتھ، آنکھیں، ناک، اور دماغ اس کی لطافت محسوس کرنے سے قاصر ہیں اس لیے یہاں فیض کی یہ تلمیح تشبیہاتی رنگ میں اپنا مدعا بیان کر رہی ہے۔ انہوں نے زمینی کیفیات وحقائق کو مجرد آسمانی اور جنتی مزاج سے مثال دے کر مزید رنگین بنانے کی کوشش کی ہے۔

جب ظلم وستم کے کوہِ گراں روئی کی طرح اڑ جائیں گے:

فیض احمد فیض نے یہ تلمیح اپنی نظم "و یبقیٰ وجہ ربک" میں اس طرح پیش کی ہے۔

جب ظلم وستم کے کوہِ گراں روئی کی طرح اڑ جائیں گے (۳۳)

اس مصرعے میں کوہ گراں کا روئی کی طرح اڑ جانا اس آیت کریمہ کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔۔۔۔

وتکون الجبال کاالعھن المنفوش۔

ترجمہ: اور جب پہاڑ دھنکی ہوئی روئی کی طرح ہو جائیں گے۔ ۳۴

آیت بالا کا پس منظر قرآن کریم میں اس طرح سے ہے کہ اس سورۃ میں اللہ تعالیٰ قیامت کی ہولنا کی بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس روز انسان بکھرے ہوئے پتنگوں اور پہاڑ روئی کی مانند ہو جائیں گے پس ایسی خوفناک صورتحال میں اعمال حسنہ والے عیش و آرام جب کہ اعمال بد کے مرتکب دوزخ کی گہری وادیوں میں ہوں گے۔

فیض نے اس تلمیح کا استعمال خالصتاً اپنی ترقی پسند سوچ اور زمین پر خلق خدا کے راج کے حوالے سے کیا ہے۔ کہ اب وہ وقت قریب ہے کہ جب اہلِ دربار اور اہلِ حرم جو عرصہ دراز سے غریبوں پر عرصہ آفاق تنگ کیے ہوئے ہیں ان کے اٹھوانے، تاج اچھالنے اور کمزور کے حکمران بننے کا وقت آ پہنچا ہے۔ اس نظم کو ہم ترقی پسند رزمیہ قرار دے سکتے ہیں۔ فیض کی شاعری اور ڈکشن کے پس منظر میں اگرچہ یہ ایک بلند پایہ نظم نہیں لیکن اس کے برعکس فیض نے اس تلمیح کو بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔

جم:

یہ تلمیح فیض نے اپنی نظم ''مدح''میں اس انداز میں برتی ہے۔

ہر دور میں سر ہوتے ہیں قصرِ جم ودارا
ہر عہد میں دیوارِ ستم ہوتی ہے تسخیر

(۳۵)

یہ مدحیہ اشعار فیض نے حسین شہید سہروردی کو اس وقت بطورِ سپاس گزاری کے پیش کیے تھے جب وہ پنڈی سازش کیس میں جیل سے باہر ہوئے۔ یاد رہے کہ حسین سہروردی ہی وہ شخصیت تھے جنھوں نے ان نامساعد حالات میں بھی ملزمانِ مقدمہ کا ساتھ دیا اور ان کی طرف سے مقدمے کی پیروی کی۔

جم قدیم ایرانی بادشاہ کا نام تھا۔ فردوسی نے اسے پیشدادی سلسلے کا چوتھا بادشاہ بتایا ہے۔ فردوسی کے بیان کے مطابق ایک بار بادشاہ جم سیاحت کو نکلا تو آذربائیجان کے قریب وہ دن آ گیا جو آفتاب کے برج حمل میں آنے کا دن تھا۔ جم ایک تخت اونچی جگہ پر رکھوا کر مشرق کی طرف منہ کر کے بیٹھ گیا جب آفتاب طلوع ہوا تو اس کی پہلی شعاع تخت پر پڑی جس سے تاج اور تخت میں لگے ہوئے سارے جواہرات جگمگا ئے۔ لوگ اس کیفیت کو دیکھ کر بہت خوش ہوئے اور انہوں نے اس دن کا نام ''نوروز'' رکھ لیا۔ جمشید کا نام بھی اسی واقعہ کی یادگار ہے۔ پہلوی زبان میں ''شید'' کے معنی شعاع کے ہیں۔ بادشاہ کا نام پہلے صرف جم تھا اس میں ''شید'' کا اضافہ کر کے اس یادگار کو محفوظ کیا گیا ہے۔ (۳۶)

جامِ جمشید، قصرِ جمشید اور نوروز اسی دور سے یادگار ہیں۔ بعض محققین کے مطابق جمشید تہورث کا بیٹا اور کیومیرث کا پوتا جبکہ بعض اسے تہورث کا بھائی بتاتے ہیں۔ جب جمشید نے خدائی کا دعویٰ کیا تو بادشاہ ضحاک کے ہاتھوں آرے سے چیرا گیا جبکہ ضحاک کو جمشید کے بیٹے فریدوں کے ہاتھوں قتل ہونا پڑا۔ (۳۷)

بایں ہمہ جمشید تاریخ عالم کا ایک نامور بادشاہ تھا۔ فیض نے اسی تاریخی شخصیت کو تلمیح کے لیے اس لیے چنا کہ اپنے تمام جاہ وحشم کے باوجود آج اس کے قصر کے نام ونشان تک نہیں۔ اگرچہ اہل عالم کے تمام حکام عموماً خود کو ناقابل تسخیر سمجھتے رہے ہیں لیکن پھر بھی ہر کمالے را زوالے کے مصداق سلطنت اور تخت دست بدست آتے

رہے ہیں۔ اسی نکتے کو فیض نے اپنے اور اپنے ساتھیوں کے خلاف استعمال ہونے والے ظلم اور استعمار کی فرعونیت اور اپنی اولوالعزمی اور شاہان کو تاریخ سے سبق دلاتے ہوئے کیا ہے کہ ظلم و استعمار ہمیشہ قائم نہیں رہ سکتا۔ یوں ہم فیض کے تاریخی شعور سے حال و مستقبل کی راہنمائی کا اندازہ بھی کر سکتے ہیں۔

خسرو :

فیض نے یہ تلمیح اپنے دوسرے مرثیے میں اس طرح برتی ہے۔

دولت لب سے پھر اے خسرو شیریں دہناں آج ارزاں ہو کوئی حرف شناسائی کا (۳۸)

خسرو پرویز شاہِ ایران ہرمز کا بیٹا اور نوشیروان عادل کا پوتا تاریخ میں اپنی اولوالعزمی، مہم جوئی، رعایا پروری اور عیش پرستی کے لئے ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

ایران کی لوک کہانی شیریں فرہاد جس کی دنیا کی ہر زبان کے ادب میں دھوم ہے کا تیسرا کردار یہی خسرو پرویز گزرا ہے اور بعض روایات کے مطابق یہی خسرو وہی کسریٰ تھا جس نے آنحضرت ﷺ کے نامہ مبارک کو چاک کیا تھا۔ (۳۹)

افادات سلیم کے مطابق خسرو پرویز دیگر شاہان ایران کے مقابلے میں زیادہ مالدار تھا۔ اس کے پاس آٹھ خزانے تھے جن کے نام یہ ہیں۔ گنج عروس، گنج بار آورد، گنج دیبا خسروی، گنج افراسیاب، گنج سوختہ، گنج خضراء، گنج شاہ آورد، گنج بار۔

اس بادشاہ کے گھوڑے کا نام شب دیز تھا۔۔۔۔ خسرو پرویز کے تخت کا نام طاقدیس تھا یہ تخت فریدوں سے اس کے ورثہ میں آیا تھا اس کا طول ۱۷۰ گز اور عرض ۱۲۰ گز تھا۔ سر سے پاؤں تک جواہرات نصب کیے گئے تھے۔ اس کی چھتری میں بارہ برجوں اور سات ستاروں کا نقشہ اس طرح کھینچا گیا تھا کہ فلکی اور نجومی حالات اس سے معلوم ہوتے رہتے تھے۔ (۴۰)

اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ خسرو پرویز ایک عظیم سلطنت کا عظیم بادشاہ ہو گزرا ہے جس کے اثرات تاریخ پر گہرے ہیں۔ اس پس منظر میں فیض نے تاریخ کی اس ہستی کو اپنے اشعار میں مستعار لیا ہے۔ استعاراتی انداز میں اپنے ممدوح کو شیریں دہنوں کا خسرو قرار دیتے ہوئے شناسائی کے حروف کی تمنا کرتے ہیں۔ یہاں شیریں دہناں کی

رعایت سے خسرو کولانا اور پھر شناسائی کے حروف کی ارزانی کی درخواست وہ شاعرانہ کمال ہے جسے ہم فیضؔ کے ساتھ ہی مخصوص کرسکتے ہیں۔ لفظی رعایتوں کے حسن کی داد دینی پڑتی ہے۔ خسرو کی تلمیح اگرچہ ہماری شاعرانہ روایت میں شیریں فرہاد اور کوہ بےستوں اور جوئے شیر کے ساتھ عموماً منفی معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے لیکن یہ فیضؔ کے تخلیقی اور فنکارانہ تخیل کا کمال ہے کہ تاریخ اور روایت کے منفی کردار سے مثبت رویّے کا استخراج کیا ہے۔ یوں فیض کو بھی خسرو شیریں سخناں قرار دینا ادبی مبالغہ نہ ہوگا۔

خورشید محشر:

یہ تلمیح فیضؔ کی نظم ''خورشید محشر کی لو'' کے عنوان کے علاوہ نظم میں بھی استعمال ہوئی ہے فیضؔ کہتے ہیں۔

؎ کب تمھارے لہو کے دریدہ علم　　　　فرقِ خورشید محشر پہ ہوں گے رقم

اسی نظم میں ایک دوسری جگہ یوں رقم طراز ہیں۔

؎ دور کتنی ہے خورشید محشر کی لو (۴۱)

محشر، حشر اور قیامت کا لفظ عموماً مذہبی کتب میں ہم معنی استعمال ہوا ہے۔ قرآن پاک وحدیث میں عقیدہ توحید ورسالت کے بعد جس چیز پر زیادہ زور دیا گیا ہے وہ عقیدہ آخرت اور حیات بعد موت ہے۔ اسلام کے علاوہ دیگر مذاہب عالم میں بھی قیامت، جزا وسزا اور جنت وجہنم کا تصور ملتا ہے۔

عموماً اس روز کی ہولناکی اور ہیبت کا تذکرہ ملتا ہے۔ قرآن پاک میں حشر اور قیامت کے نام سے الگ الگ سورتیں نازل ہوئی ہیں۔ عالم برزخ کے بعد ایک مقررہ وقت پر صور پھونکا جائے گا جس کے اثر سے تمام ذی روح بے ہوش ہوجائیں گے دوسری بار جب اسرافیلؑ صور پھونکیں گے تو تمام ذی حیات دوبارہ زندہ کردیے جائیں گے اور ایک خاص میدان میں جمع ہوں گے جسے میدانِ حشر کہا جائے گا۔ اس روز نفسا نفسی کا عالم ہوگا۔ سورج سوا نیزے پر اتر آئے گا۔ جس کی حدت سے زمین تانبے کی طرح گرم ہوجائے گی۔ سمندر بھاپ بن کر اڑ جائیں گے۔ پہاڑ روئی کے گالوں کی طرح اور انسان بکھرے ہوئے پتنگوں کی طرح ہوں گے۔ ہر شخص اپنے اعمال کے مطابق پسینے میں شرابور ہوگا۔ سوائے عرش الٰہی کے سائے کے کہیں بھی سایہ نہ ہوگا جس کے نیچے اللہ کے نیکوکار لوگ ہوں گے۔ آخر میں میزان لگایا جائے گا۔ اعمال کی جانچ پڑتال کے بعد نیک لوگ جنت اور برے لوگ جہنم میں داخل

کر دیے جائیں گے۔

چونکہ قیامت کے دن کے ساتھ احتساب اور صحیح معنوں میں جزا وسزا کا تصور وابستہ ہے اس لیے فیضؔ بھی اسی انصاف کی طلب کے حوالے سے قیامت اور احتساب کے خواستگار ہیں۔ اپنی ترقی پسند سوچ اور نظریے کے پس منظر میں فیضؔ مظلوم طبقے کو جگاتے ہوئے کہتے ہیں کہ تمھارا خون کب تک رائیگاں بہتا رہے گا اور یہ کب تک قیامت برپا نہ کرے گا۔ آخر کار کسی دن یہ خون اللہ سے انصاف طلب کرے گا۔ دنیا اور اپنے معاشرے کی ناگفتہ بہ حالت اور کسی تبدیلی کے آثار نہ دیکھتے ہوئے فیضؔ قیامت کو آواز دیتے ہیں کہ آج خورشید محشر کی لو بھی کتنی دور لگ رہی ہے۔ یہاں خورشید محشر کی لو سے شاعرانہ انداز میں قیامت اور جزا وسزا ہی مراد ہے۔

خون جگر ہونے تک:

فیضؔ کی یہ تلمیح ان کی نظم ''رنگ ہے دل کا میرے'' سے ماخوذ ہے۔ وہ کہتے ہیں

؎ رنگ ہے دل کا میرے خون جگر ہونے تک (۴۲)

یہ تلمیح غالب کے اس شعر سے ماخوذ ہے کہ

؎ عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب دل کا کیا رنگ کروں خوں جگر ہونے تک (۴۳)

اس شعر کے علاوہ فضل احمد کریم فضلی کا ناول ''خون جگر ہونے تک'' بھی پہلی دفعہ کیسل اینڈ کمپنی انگلستان نے ۱۹۵۸ء میں شائع کیا۔ فیضؔ کی مذکورہ نظم اگست ۱۹۶۳ء ماسکو کے مقام وتاریخ کے ساتھ ان کے مجموعے دستِ تہ سنگ میں شامل ہے۔ چونکہ فیض نے اپنی تلمیح ''خون جگر ہونے تک'' کو واوین میں لکھا ہے اس لیے یہاں دونوں جہات کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ فیضؔ کا یہ مصرع قدرے مبہم ہے جس کی وجہ سے اس بات کا قطعی تعین مشکل ہے کہ صریح اشارہ کس طرف ہے تاہم ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہاں یہ تلمیح دہری معنویت کی حامل ہے۔

دارا :

یہ تلمیح فیضؔ نے اپنی دو نظموں میں اس طرح استعمال کی ہے۔

؎ ہر دور میں سر ہوتے ہیں قصر جم ودارا (۴۴)

اور دوسری جگہ یوں لکھتے ہیں:

ہر ویراں گھر، ہر ایک کھنڈر　　　　ہم مایۂ قصرِ دارا ہے(۴۵)

فیضؔ کی یہ تلمیح بھی دہری معنویت کی حامل ہے۔ دارا ایک قلعے کا نام ہے جو مار دین اور تعبین کے درمیان واقع ہے۔ جسے خسر و اول نے اپنی ۵۴۰ء کی مہم میں یونانیوں سے چھینا تھا۔ (۴۶)

اس کے علاوہ دارا عام ایرانی بادشاہوں کا لقب بھی تھا۔ بعض روایات میں آیا ہے کہ کسی ایرانی ملکہ نے اپنا بچہ پانی میں ڈال دیا تھا۔ وہی صندوق دھوبیوں کو ملا۔ جب صندوق میں سے بچہ نکلا تو انہوں نے ''در آب'' یعنی پانی سے نکلا ہوا ہی اسی کا نام رکھ دیا۔ جو بعد میں معمولی لفظی تغیر کے ساتھ دارا بن گیا۔ اسی دارا نے اپنی سلطنت دوبارہ حاصل کی۔ بعض مؤرخین کے خیال کے مطابق یہ سکندر اعظم کا سوتیلا بھائی تھا۔ اپنی بہادری کی وجہ سے سکندر کے کئی حملے پسپا کیے لیکن آخر کار اپنے ہی ساتھیوں نے اسے مار ڈالا۔ سکندر نے اس کے مرنے کا ماتم کیا اور وصیت کے مطابق اس کی بیٹی سے شادی کی۔

دارا کے متعلق یہ تمام معلومات ان تواریخ سے ماخوذ ہیں جن کی علمی اور تحقیقی حیثیت زیادہ وقیع نہیں ہے۔ بہر حال ادب میں دارا کی تلمیح نے ہمیشہ کے لیے اپنی راہ بنالی ہے۔ فیضؔ کی اس تلمیح کو برتنے کے سلیقے اور استعمال کو دیکھا جائے تو پہلی جگہ دارا عظمت اور جبروت کی علامت ہے جسے بہر حال مظلوم قوتوں کے آگے جھکنا ہے یہ ان کے ترقی پسند نظریے کی دین ہے۔ دوسری جگہ بھی عرب اسرائیل جنگ کے دوران جب بیروت اجڑتا ہے تو سامراجی قوتوں کے خلاف فیضؔ کی ترقی پسند سوچ اپنا کردار ادا کرتی ہوئی نظر آتی ہے لیکن اس نظم میں ہر گھر اور گاؤں کا اجڑا ہوا کھنڈر ہونا دلوں میں رحم اور سامراج کے لیے نفرت کے جذبات کا آئینہ دار ہے۔ یہاں وہ اس تلمیح سے جذباتی استحصال کا کام لینا چاہتے ہیں جس میں وہ کامیاب نظر آتے ہیں۔

دامنِ یوسفؑ:

فیضؔ نے اپنی یہ تلمیح اپنی قطعہ نما نظم ''دامنِ یوسف'' کے عنوان کے علاوہ یوں برتی ہے

جان بیچنے کو آئے تو بے دام بیچ دی　　　　اے اہلِ مصر وضعِ تکلف تو دیکھیے

انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے پیش تر　　　　اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے

اس نظم میں فیضؔ نے حضرت یوسفؑ کی زندگی کے دو اہم واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ حضرت یوسفؑ

کی مصر کے بازار میں بطور غلام فروخت اور دامنِ یوسف کا چاک۔

حضرت یوسفؑ حضرت یعقوبؑ کے بیٹے اور جلیل القدر پیغمبر تھے۔ان کے نام پر قرآن میں سورہ یوسف نازل ہوئی۔اس میں ان کا تفصیلی ذکر ایسے دلنشین پیرائے میں بیان کیا گیا ہے کہ قرآن نے اسے احسن القصص کا نام دیا ہے۔یوسفؑ کو ان کے سوتیلے بھائیوں نے رقابت کے بناء پر اندھے کنویں میں پھینک دیا تھا۔اتفاقاً اسی کنویں پر سے ایک قافلے کا گزر ہوا جب انہوں نے پانی نکالنے کے لیے کنویں میں ڈول ڈالا تو یوسفؑ اس کے ذریعے کنویں سے باہر آ گئے۔انہوں نے یوسفؑ کو غلام بنالیا اور یوں مصر کے بازار میں انہیں بیچ دیا گیا۔

اسی طرح وہ عزیز مصر جو وزیرِ خزانہ تھا کے گھر پہنچ گئے۔جس نے ان کا بہت خیال رکھا۔اپنی ابتدائی زندگی سے لے کر اسی وقت تک ان پر بڑی آزمائشیں گزریں لیکن عزیز مصر جس کا اصل نام فوطیفا اور اس کی بیوی جسے قرآن مجید میں امراۃ العزیز کہا گیا ہے اور جو عرف عام میں تالمود کے دیے ہوئے نام زلیخا سے معروف ہے حضرت یوسفؑ کے لیے کڑی آزمائش ثابت ہوئی۔بقولِ ابنِ کثیر اس کا نام راعیل بنت رعابیل تھا اور زلیخا اس کا لقب تھا۔(۴۸)

یہی زلیخا امراۃ العزیز حضرت یوسفؑ کے عشق میں خودرفتہ ہوگئی اور اپنے لاکھ جتن اور کوشش سے یوسفؑ کو راہ راست سے بھٹکانے کی کوشش کی لیکن امدادِالٰہی سے آپ اس آزمائش میں بھی کامیاب وکامران ہوئے۔ زلیخانے جب آپ سے زبردستی کی کوشش کی تو آپ عزت بچانے کو بھاگے اور اسی عالم میں آپ کا پچھلا دامن زلیخا کے ہاتھ میں آکر پھٹ گیا۔یہ تمام ماجرا جب عزیز مصر نے دیکھا تو جان گئے کہ بیوی ہی خطا کار ہے لیکن یوسفؑ ہی کو قید کر دیا گیا۔اللہ تعالیٰ کا ارشاد ہے:

ترجمہ :

”پھسلایا اس کو اس کی عورت نے جس کے گھر میں تھا اپنا جی تھامنے سے
اور بند کیے دروازے اور بولی شابی کر۔کہا خدا کی پناہ عزیز مالک ہے
میرا اچھی طرح رکھا ہے مجھ کو بے شک بھلائی نہیں پاتے۔جو لوگ کہ بے
انصاف ہوں۔اور البتہ عورت نے فکر کیا اس کا اور اس نے فکر کیا عورت

کا اگر نہ ہوتا یہ کہ دیکھے قدرت اپنے رب کی ، یوں ہی ہوا تا کہ ہٹائیں ہم
اس سے برائی اور بے حیائی ، البتہ وہ ہے ہمارے برگزیدہ بندوں میں ۔
اور دونوں دوڑے دروازے کو اور عورت نے چیر ڈالا اس کا کرتہ پیچھے سے
اور دونوں مل گئے عورت کے خاوند سے دروازے کے پاس بولی اور کچھ
سزا نہیں ایسے شخص کی جو چاہے تیرے گھر میں برائی مگر یہی کہ قید میں
ڈالا جائے یا عذاب دردناک ۔ یوسفؑ بولا کہ اس نے خواہش کی کہ نہ
تھاموں اپنے جی کو اور گواہی دی ایک گواہ نے عورت کے لوگوں میں سے
اگر ہے کرتا اس کا پھٹا آگے سے تو عورت سچی ہے اور وہ ہے جھوٹا ۔ اور اگر
ہے کرتا اس کا پھٹا پیچھے سے تو یہ جھوٹی ہے اور وہ سچا ہے ۔ پھر جب
دیکھا عزیز نے کرتا اس کا پھٹا ہوا پیچھے سے کہا بے شک یہ ایک فریب ہے تم
عورتوں کا البتہ تمھارا فریب بڑا ہے۔'' (۴۹)

اب اگر فیضؔ کی شاعری کے پس منظر میں اس تلمیح کا جائزہ لیا جائے تو کہنا پڑتا ہے کہ فیض نے انتہائی خوب صورتی سے اس تاریخ کو اپنے لاشعور اور تخیل کی بھٹی میں ڈالا ہے اور پھر اسی قدر خوبصورت فنی انداز میں اپنے مافی الضمیر کو بیان کیا ہے۔ پوری نظم اور پوری تلمیح آپس میں یوں یک جان ہوگئی ہے کہ تاریخ نے جیسے حال کا چولا پہن لیا ہو۔ یوں لگتا ہے کہ فیض دامنِ یوسفؑ نہیں بلکہ اپنے دامن اور اپنی بے گناہی کا استغاثہ پیش کر رہے ہوں۔ اس لحاظ سے ہم اس تلمیح کو فیض اور اردو ادب کی بہترین تلمیحات میں شمار کر سکتے ہیں ۔ اور اگر دیکھا جائے تو یہیں سے شاعری زمانی اور مکانی قید سے آزاد ہو کر آفاقی رنگ اختیار کرتی ہے۔ فیض بلکہ اردو ادب کے تلمیحاتی اثاثے میں اس انداز سے تاریخ کا برتاؤ اگر نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔

یہاں اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کرتا چلوں کہ فیض کی ترقی پسندی اور اشتراکیت پسندی کے باوجود ان کا لاشعور اسلامی اور عربی تاریخ سے روگردانی کرنے میں ناکام ہے اور اس لحاظ سے مطالعہ فیض کی نئی جہت

کا پتہ چلتا ہے کہ فیض کے تخلیقی لاشعور پر اسلامی اقدار کس قدر حاوی ہیں۔

دوزخ، دوزخی دوپہر:

فیض احمد فیض نے اس تلمیح کو دو جگہ یوں استعمال کیا ہے۔

ے خیر دوزخ میں مے ملے نہ ملے   شیخ صاحب سے جاں تو چھوٹے گی (۵۰)

اور دوسری جگہ یوں لکھتے ہیں

ے دوزخی دوپہر ستم کی   بے سبب ستم کی (۵۱)

دوزخی یا جہنم کی تلمیح قرآن سے اخذ شدہ ہے۔قرآن اور حدیث میں دوزخ اور جنت کے بارے میں واضح آیات وبیانات ملتے ہیں ۔ دیگر مذاہب کے برعکس اسلام میں جزا وسزا کا تصور کافی واضح اور مدلل بیان ہوا ہے ۔ نبوت کے ابتدائی دور میں جب کہ ہجرت مدینہ نہیں ہوئی تھی اس بارے میں تفصیل سے وحی اترتی رہی ہے۔ اسلام میں برائی کے روکنے کے لیے تادیب اور سرزنش کے علاوہ سزا کے طور پر دوزخ کا وجود کافی اہمیت کا حامل ہے۔اس میں ان لوگوں کو داخل کیا جائے گا جنھوں نے اپنی زندگی اللہ تعالیٰ کے احکام کی خلاف ورزی میں گزاری۔جہنم کے بارے میں علی عباس جلال پوری رقم طراز ہیں:

> ''بنی اسرائیل نے کم وبیش اسی برس اسیریٔ بابل میں گزارے تھے۔اس دوران ان کے مذہب پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔۔۔ایام اسیری سے پہلے یہودی اسی دنیا میں نیکی کا اجر پانے اور برائی کی پاداش بھگتنے کا عقیدہ رکھتے تھے ۔ مجوسیت سے انہوں نے جنت اور دوزخ کی اساطیر مستعار لیں ۔ چنانچہ تالمد میں نعیم جنت اور عذاب جہنم کی تفصیل دی گئی ہے۔جہنم کا لفظ اصل میں جی ہنوم (وادیٔ ہنوم) تھا۔ جہاں مولک دیوتا کا مندر تھا۔ یہودیوں نے اسے مسمار کر کے وہاں کوڑا کرکٹ پھینکنا شروع کر دیا جس میں آگ سلگتی رہتی تھی۔''(۵۲)

اس طرح اسلامی انسائیکلو پیڈیا دوزخ کا احوال یوں بیان کرتا ہے۔

> ''اللہ تعالیٰ نے دوزخ کو طبقات زمین کے نیچے پیدا کیا ہے اور اس کے سات دروازے بنائے ہیں۔ اول جہنم جو اس امت مرحومہ کے عذاب وعتاب کا مکان ہے۔ دوم سعیر جو نصاریٰ کا مقام ہے۔ سوم حطمہ جو یہودیوں کا مقام ہے۔ چہارم لظی جو دیوؤں اور ابلیسوں کے رہنے کی جگہ ہے ششم جحیم جو شرکوں اور بت پرستوں کی جگہ ہے ہفتم ہاویہ جو فرعونیوں اور منافقوں کا مرجع ہے۔'' (۵۳)

علامہ اقبالؔ کا خیال ہے کہ جنت اور دوزخ ہمارے اعمال خوب وزشت سے ہی تعمیر ہوتے ہیں۔۔۔قرآن مجید کی تعلیمات اس بات میں بہرحال یہ ہیں۔ کہ بعث بعدالموت پر انسان کی بصارت تیز ہو جائے گی۔ وہ اپنی گردن میں خود اپنی تیار کردہ قسمت کا حال آویزاں پائے گا۔

جنت اور دوزخ اس کے احوال ہیں وہ کسی مقام یا جگہ کے نام نہیں ہیں جیسا کہ دوزخ کے بارے میں ارشاد ہے کہ وہ اللہ کی جلائی ہوئی آگ ہے جو دلوں تک پہنچتی ہے بہ الفاظ دیگر وہ انسان کے اندر بہ حیثیت انسان اپنی ناکامی کا دردانگیز احساس ہے۔۔۔جہنم بھی کوئی ہاویہ نہیں جیسے کسی منتقم خدا نے اس لیے تیار کر رکھا ہے کہ گناہ گار ہمیشہ اس میں گرفتارِ عذاب رہیں وہ درحقیقت تادیب کا ایک عمل ہے تاکہ جو خودی پتھر کی طرح سخت ہوگئی ہے وہ پھر رحمتِ خداوندی کی نسیم جاں فزا کا اثر قبول کر سکے۔'' (۵۴)

بااین ہمہ دوزخ گناہ کی سزا ہے۔فیضؔ نے مختلف مقامات پر دوزخ سے یہی عام معنوں میں مستعمل جہنم مراد لیا ہے جہاں آگ گرمی اور سزا کا عمل ہے اس معاملے میں فیض کسی فلسفیانہ الجھن کا شکار نہیں بلکہ وہ دوزخ سے مراد وہی جگہ لیتے ہیں جس کا ذکر ہمیشہ شیخ کی زبان پر جاری رہتا ہے اور فیض کے خیال میں یہ ہی وہ جگہ ہے جہاں شیخ سے گلوخلاصی ممکن نظر آتی ہے۔

رام کہانی:

یہ تلمیح فیضؔ نے اپنی نظم "سوچ" مشمولہ نقشِ فریادی میں یوں برتی ہے۔

ے چھوڑو میری رام کہانی میں جیسا بھی ہوں اچھا ہوں (۵۵)

رام کہانی کی تلمیح خالص ہندوستانی مذہبی کتاب "رامائن" سے ماخوذ ہے۔اس اسطوری کہانی کو شری بالمیک جی نے سنسکرت جبکہ تلسی داس نے ہندی میں نظم کیا ہے۔ یہ ایک طویل رزمیہ کہانی ہے۔ سنسکرت اور ہندی ادب و مزاج پر اس کے اثرات انمٹ ہیں۔ چونکہ یہ کافی طویل داستان ہے جس میں رام چندر جی کی پیدائش اور زندگی میں پیش آنے والے مصائب اور آخر کاران مصائب پر غالب آکران کے حکمران بننے کی داستان تفصیلاً درج ہے۔

یہ ۳۰۰ قبل مسیح میں تحریر کی گئی اور اس میں ۲۴ ہزار اشعار شامل ہیں۔(۵۶)

عام طور پر رام کہانی دکھ درد اور مصائب سے بھری طویل کہانی کے لیے محاورۃً استعمال ہوتا ہے۔ چونکہ اس کہانی کا بیش تر حصہ رام اور سیتا کی جدائی اور پھر رام چندر کی انتہائی کوششوں کے بعد سیتا کی بازیابی پر مشتمل ہے۔ لہٰذا عموماً محبت اور محبوب کی جدائی اور پھر اس جدائی کے ختم کرنے کی کوششوں کے استعارے کے طور پر رام کہانی مستعمل ہوتا ہے۔اس لحاظ سے فیضؔ نے بھی اسے غم جاناں کے استعارے کے طور پر اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے البتہ یہ بات قابل غور ہے کہ اس نظم میں وہ غمِ دوراں کو غم جاناں پر ترجیح دیتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہیں سے ان کے ترقی پسند نظریات شعری سانچے میں ڈھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

روز عدل، روز جزا، روز حساب:

ان مختلف مگر ہم معنی تلمیحات کو فیض نے اس طرح نظم کیا ہے۔

ے بولو کہ روزِ عدل کے بنیاد کچھ تو ہو (۵۷)

ے وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دلوں سے خوفِ خدا گیا
وہ پڑی ہے روزِ قیامتیں کہ خیال روزِ جزا گیا (۵۸)

ے آنے میں تامل تھا اگر روزِ جزا کو اچھا تھا ٹھہر جاتے اگر تم بھی ذرا اور (۵۹)

ے جہاں پر مژدۂ دیدارِ حسن یار تو کیا نوید آمد روزِ جزا نہیں آتی (۶۰)

ے یہیں سے اٹھے گا روزِ محشر یہیں پہ روزِ حساب ہوگا (۶۱)

فیض کی یہ تلمیحات قرآن، حدیث اور اسلامی عقائد سے ماخوذ ہیں نہ صرف اسلامی بلکہ دیگر الہامی مذاہب میں بھی قیامت اور جزا و سزا کا تصور موجود ہے اسلام کی رو سے ایک دن ضرور ایسا آئے گا جس دن اعمال کی جانچ پڑتال کے لیے میزان لگایا جائے گا۔ اچھے لوگوں پر یہ دن آسان جبکہ منکرین پر پچاس ہزار سال کے برابر ہوگا۔ ہر شخص اپنے اعمال کے موافق پسینے میں شرابور ہوگا اس روز نہ سفارش ہوگی اور نہ ہیرا پھیری۔ نفسا نفسی کا عالم ہوگا۔ ایک ذرہ برابر نیکی یا بدی کا بھی میزان میں وزن اور شمار ہوگا اور اسی کے موافق جزا اور سزا دی جائے گی۔ اعمال حسنہ کے حامل جنت کے مستحق جبکہ بداعمال دوزخ کے سزاوار ہوں گے۔

انہی عام اور مشہور نظریات کے پس منظر میں فیض نے روزِ حساب، روزِ عدل اور روزِ جزا کی تلمیح استعمال کی ہے۔ چونکہ ان کو اپنی زندگی میں اہل حکم سے عدل و انصاف کی امید کم ہی نظر آتی ہے سو وہ روزِ عدل اور قیامت کے روز کے انصاف کے طلب گار نظر آتے ہیں تا کہ ان کی بے گناہی ثابت ہو سکے۔ اسی طرح وہ زمین پر اہل حکم کے کڑے احتساب کے بھی خواہاں ہیں۔ کہ نہ صرف ان کا بلکہ جنھوں نے زمیں پر فساد پھیلا دیا ہے ان کا بھی انصاف کیا جائے۔

سکندر:

ایک نظم ''کربلائے بیروت کے لیے'' میں فیض نے اس تلمیح کو یوں استعمال کیا ہے۔

ہر غازی رشکِ سکندر ہر دختر ہم سرِ لیلیٰ ہے (۶۲)

سکندر کے نام سے تاریخ میں دو عظیم شخصیات گزری ہیں اگر چہ بعض مؤرخین نے ان دونوں کے حالات و واقعات کو آپس میں گڈمڈ کر دیا ہے لیکن تحقیق سے ثابت ہو چکا ہے کہ دونوں میں کافی صدیوں کا زمانی بُعد ہے۔ سکندر ذوالقرنین جس کا ذکر قرآن میں بھی آیا ہے۔ اس کے پیغمبر ہونے میں اختلاف ہے۔ یاجوج ماجوج کے خلاف اسی سکندر نے لوہے اور تانبے کی دیوار تعمیر کرائی۔ اس عظیم بادشاہ کا زمانہ حضرت موسیٰ اور حضرت خضرؑ کے قرب و جوار کا زمانہ ہے۔

سکندرِ اعظم (Alexander the great) ۳۵۶ تا ۳۲۳ قبل مسیح مقدونیہ یونان میں پیدا ہوا۔ اپنے والد فلپ کی موت پر تخت نشین ہوا۔ اپنی عقل مندی، مہارت اور بے مثال بہادری کے باعث اس نے پورے

یونان اور پھر اس زمانے کے ایران جو اس وقت کی عظیم ترین طاقت تھا کو فتح کیا دارائے ایران کو شکست دینے کے بعد مصر کے فرعون آخر اور پھر ہندوستان کے راجہ پورس کو شکست فاش دی۔ اپنی کم عمری اور کم زندگی کے باوجود بھی یہ بادشاہ نا قابل شکست رہا۔ اسکندریہ، خراسان اور ہرات کے علاوہ بھی اس نے کئی بڑے بڑے شہر آباد کرائے۔ سیاسی اور جنگی فتوحات کے علاوہ سکندر اعظم علم دوست بھی تھا اور ہمیشہ فلسفیوں اور مباحث فلسفہ میں بھی گھرا رہتا تھا۔ ارسطو اسی شہنشاہ کا اتالیق تھا۔ ارسطو کی شہرت اور علمی اہمیت میں سکندر کی حیثیت اور مالی معاونت کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ بقول دین محمد شفقی:

> ''ارسطو کو سکندر کے ذریعے یورپ، ایشیاء اور افریقہ سے متواتر نباتات، حیوانات اور کتب دستیاب ہوتی تھیں۔ سکندر نے اپنے میر شکار میر باغ بانی اور میر ماہی گیری وغیرہ کو حکم دے رکھا تھا کہ جہاں کہیں کوئی نئی نباتات یا نیا حیوان ملے استاد کو بھیج دیں۔ اس طرح اسے مصر، شام، ایران وغیرہ کے خزائن اور کتب خانوں سے جو کچھ ہاتھ آتا تھا مقدونیہ میں بھیج دیتا تھا۔''(۴۳)

بہر حال ہندوستان کی فتح کے بعد اس کی فوج تھک چکی تھی اور واپس روانہ ہوئی ۳۲۳ قبل مسیح میں جون کے اوائل میں بابل میں سکندر مختصر بیماری کے بعد وفات پا گیا۔ فیض کی نظم میں سکندر سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ یہاں کون سا سکندر مراد ہے چونکہ بیروت میں عرب اسرائیل کے جارحیت کے خلاف مدافعت کر رہے تھے اور اس لحاظ سے سکندر ذوالقرنین مراد ہو کہ اس نے بھی مدافعتی دیوار کے حوالے سے شہرت پائی۔ لیکن اسے ہم فنی یا تلمیحاتی خامی کہہ سکتے ہیں کہ تلمیح اپنے مقصد اور ماخذ کو واضح اور صحیح انداز میں بیان نہ کر پائی۔ یوں فیض کی اس تلمیح کو ہم کمزور یا ناکام تلمیح کے زمرے میں داخل کر سکتے ہیں۔

سلسبیل :

نقش فریادی کی نظم ''ایک راہگذر پر'' میں فیض نے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

وہ ہونٹ فیض سے جن کے بہارِ لالہ فروش بہشت و کوثر و تسنیم و سلسبیل بدوش (۶۴)

بہشت اللہ تعالیٰ کے انعامات کا گھر ہے جہاں پر اللہ تعالیٰ اپنے بندوں کی ہر طرح سے مہمان نوازی کرے گا۔ دیگر انعامات کے علاوہ جنتی شراب بھی بے مثل و بے بدل ہوگی۔ ان شرابوں میں ذائقے کی لطافت کے لیے مختلف چشموں سے ملاوٹ کی جائے گی۔ لیکن ان میں ایک سلسبیل بھی ہے۔

اس لفظ کے بارے میں صرفی اور نحوی علماء میں کافی اختلاف ہے۔ قرآن میں اس کا ذکر ایک دفعہ سورۃ الدہر کی آیت ۱۸ میں آیا ہے اور وہاں بھی اس قدر کہ ایک چشمہ سلسبیل نام کا بھی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ جنت کی خاص مہمان نوازی اور بہترین نعمت ہے۔ فیض نے اس کا ذکر جن مترادفات و مناسبات کے ساتھ کیا ہے اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اللہ تعالیٰ کی یہ تمام نعمتیں بے بدل و بے مثال ہوں گی۔ فیض نے شاعرانہ مبالغہ اور تشبیہاتی پس منظر بناتے ہوئے محبوب کے ہونٹوں کو ان انعامات کی بہار سے تشبیہ دی ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض کا لاشعور ہمیشہ مذہبی اساطیر کے نگار خانے اور آئینے ہی میں اپنی مشاطگی کرتا ہے۔ اپنی تمام تر ترقی پسندی اور اشتراکی سوچ کے باوجود وہ مذہب سے اپنا دامن چھڑانے میں ناکام ہیں۔

سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد:

یہ تلمیح فیض نے اپنی نظم ''نثار میں تری گلیوں۔۔۔'' میں اس طرح استعمال کی ہے۔

ہے اہلِ دل کے لیے اب یہ نظم بست و کشاد کہ سنگ و خشت مقید ہیں اور سگ آزاد (۶۵)

اور اس کا ماخذ سعدی شیرازی کی مشہور زمانہ کتاب ''گلستان'' ہے۔ اس کی ایک حکایت کا ترجمہ یوں ہے کہ

> ''ایک شاعر چوروں کے ایک امیر کے پاس گیا اور تعریف کی۔ حکم دیا کہ اس کے کپڑے اتار دو اور اس کو گاؤں سے نکال دو۔ غریب ننگا سرما میں جا رہا تھا کتوں نے اس کا پیچھا کیا چاہا کہ کوئی پتھر اٹھائے اور کتوں کو بھگائے۔ زمین پر برف جمی ہوئی تھی عاجز ہو گیا اور کہا۔ یہ کیسے حرامزادے آدمی ہیں۔ کتوں کو کھول دیتے ہیں اور پتھروں کو باندھے ہوئے ہیں۔ چوروں کے امیر نے

بالا خانے سے دیکھا سنا، ہنسا اور کہا اے حکیم مجھ سے کچھ طلب کر کہا میں اپنے
کپڑے مانگتا ہوں اگر بطورِ انعام عطا کرے۔

ے خوش ہوئے ہیں ہم تری بخشش سے کوچ کرنے پر

ے انسان انسانوں کی نیکی کا امیدوار ہوتا ہے مجھے تجھ سے نیکی کی امید نہیں ہے برائی مت کر

چوروں کے سردار کو اس پر رحم آیا، اس کے کپڑے واپس دے دیے
اور ایک چمڑے کی قبا اور چند درہم اس پر اضافہ کر دیا۔''(٦٦)

تلمیح سے وابستہ واقعہ شیخ سعدی کی حکیمانہ حکایات سے ماخوذ ہے۔

یہاں یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اگر نئے زمانے کا کوئی شاعر اپنی شاعری میں کسی قدیم اور کلاسیکی ادیب کے ایسے فن پارے کی طرف اشارہ کرے جس کے پس منظر میں کوئی واقعہ ہو تو وہ بھی تلمیح کے دائرہ کار میں داخل ہوگا۔ اس شعر میں فیض نے بڑی خوبصورتی سے اپنے وطن کے حال کا نقشہ کھینچا ہے اور اس تاریخی شاعرانہ واقعے کو نہایت مہارت سے اپنے حال اور وطن کی کیفیت کے لیے مستعار لیا ہے۔

شاعر کا کمال یہ ہے کہ اس نے عام تاریخی واقعے سے اپنے ترقی پسند نظریے کا استنباط کیا ہے۔ اس لحاظ سے فیض کے تاریخی شعور اور فنی چابکدستی کی داد دینی پڑتی ہے۔ چونکہ اس تلمیح کو فیض سے قبل کسی بھی شاعر نے اتنی خوبصورتی سے اس قدر اہم، خوبصورت اور مشہور نظم میں نہیں برتا اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تلمیحات اور ادب کے حوالے سے یہ ایک معتبر اور توانا اضافہ ہے۔

شبیر:

فیض کی یہ تلمیح دو مختلف مقامات پر یوں استعمال ہوئی ہے۔

ے رات آئی ہے شبیر پہ یلغارِ بلا ہے

اسی طرح اسی نظم ''مرثیہ امام'' کے آخری بند میں شبیر بطورِ ردیف استعمال ہوا ہے۔(٦٧)

دوسری نظم ''مدح'' میں یوں کہتے ہیں۔

؎ ہر عہد میں مسعود ہے قربانیِ شبیر (٦٨)

شبیرؓ کے علاوہ اس نظم میں امامِ الشہداء، خانہ شبیرؓ، اہلِ حرم، شہ لشکرِ احرار اور صبح شہادت جیسے تلمیحاتی اشارے بھی استعمال ہوئے ہیں جن میں سے اکثر کا تعلق واقعہ کربلا سے ہے۔ شبیر حضرت امام حسینؓ کا وہ لقب تھا جو آپ کو حضور پاک ﷺ نے دیا تھا۔ آپ ﷺ اکثر اپنے چھوٹے نواسے کو اسی نام سے پکارتے تھے۔ حضرت امام حسینؓ کی کربلا میں یزیدی افواج کے ہاتھوں شہادت تاریخ اسلام کا تاریک باب ہے۔ اسی واقعے کے حوالے سے حسینؓ اور ان کے دیگر صفاتی نام مسلمانوں کے ادب کے اہم استعارے اور علامتیں بن گئی ہیں جس نے ظلم وجبر کی بیعت کے بجائے شہادت کا راستہ چنا۔ اہلِ حرم کی اصطلاح اہلِ بیت رسول ﷺ کے لیے مستعمل ہے۔

چونکہ یہ دونوں نظمیں بیانیہ ہیں اور واقعات اپنی ترتیب میں خود ہی آگے بڑھتے چلے جاتے ہیں اس لحاظ سے فیض نے ان تلمیحات کا سیدھا سادہ اور یک رخا استعال کیا ہے۔ انہوں نے اپنی زندگی، سماج اور سماجی حالات پر ان تلمیحات کو منطبق نہیں کیا اور نہ ہی ان سے حال و مستقبل کے نتائج اخذ کئے ہیں۔ اس طرح یہ تاریخی شخصیات تلمیحات سے زیادہ اشارات کی ذیل میں داخل ہیں۔

شمر:

فیض اپنی نظم ''مدح'' میں اس کا ذکر یوں کرتا ہے۔

؎ ہر دور میں ملعون شقاوت ہے شمر کی (٦٩)

شمر کی شخصیت واقعہ کربلا میں اپنی شقاوت، ظلم، بے حسی اور آل رسول ﷺ کے ساتھ بے انتہا دشمنی کی وجہ سے اسلامی تاریخ میں ہمیشہ تاریک کردار اور برے لفظوں کے ساتھ یاد رکھی جائے گی۔ کربلاء میں امام حسینؓ اور ان کے ساتھیوں پر پانی بند کرنا، اس کے بعد جنگ، اہلِ بیت کی شہادت، لاشوں کی بے حرمتی، اہلِ بیت خواتین کی بے عزتی ، بیماروں اور بچوں پر ظلم وغیرہ ایسے دلدوز واقعات ہیں جنہیں سن کر اور پڑھ کر آج بھی دل نرم اور آنکھیں تر ہو جاتی ہیں۔ شمر کی ذات کے بارے میں علامہ طاہر القادری لکھتے ہیں:

> ''شمر بن ذی الجوشن جو یزیدی لشکر کے میسرہ کا سردار تھا وہ حضرت امام حسینؓ کے میسرہ پر حملہ آور ہوا۔ اس کے ساتھ ہی چاروں طرف سے یزیدی

> لشکر امام حسینؓ کے انصار پر ٹوٹ پڑا۔۔۔شمر لعین نے امام حسین کے خیمے میں جو کہ دوسرے خیموں سے ذرا الگ تھا اور جس میں خواتین اور بچے تھے نیز امار اور ساتھیوں سے کہا کہ اس خیمے کو آگ لگا دو اور جو اس خیمے میں موجود ہیں ان کو بھی جلا دو۔حضرت امام حسینؓ نے جب یہ دیکھا تو پکار کر کہا ''اے ذی الجوشن کے بیٹے تو میرے اہلِ بیت کو آگ میں جلانا چاہتے ہو۔خدا تجھے جہنم کی آگ میں جلائے۔''(۷۰)

اس طرح بعض روایات کے مطابق حضرت سکینہؓ کے کانوں سے دُر چھیننے والا بھی شمر ہی تھا اور نواسہء رسول ﷺ کے جسم مبارک کی بے حرمتی میں بھی پہل اسی نے کی یا اس کے حکم سے ہوئی۔انہی مظالم اور بدکرداریوں کی وجہ سے شمر کی شقاوت پر ہمیشہ لعنت بھیجی جاتی رہی ہے۔فیض نے بھی اس مصرعے میں شمر کے شقی ہونے کا تلمیحی ذکر کیا ہے۔

صبحِ آزادی :

فیض کی یہ تلمیح ان کی ایک مشہور نظم '' صبحِ آزادی اگست ۴۷ء'' کا عنوان ہے۔(۷۱)

برصغیر پاک و ہند کی آزادی یہاں کے عوام کی قربانیوں اور محنتِ شاقہ کا نتیجہ تھا۔جس کے لئے یہاں کی تمام قوموں نے اپنی بساط سے بڑھ کر کوشش کی۔آزادیٔ پاکستان ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء مسلمانانِ ہند کی تاریخ کا وہ زریں ورق ہے جس کی آبیاری آبِ زر سے ہمیشہ کی جائے گی۔آزادی کی نعمت سے اگرچہ ہندوستان کے تمام مسلمان دل شاد نہ ہو سکے لیکن پھر بھی عام مسلمانوں کی رائے پاکستان کے حق میں تھی۔لیکن آزادی ہند کے ساتھ پنجاب، آسام اور بمبئی میں فسادات کی جس لہر نے اپنے جلوے دکھائے وہ دنیا کی تاریخ کا تاریک باب ہے۔پاکستان جیسے نوزائیدہ ملک کے ساتھ لوگوں کی توقعات کا وابستہ ہونا اور پھر ہجرت کے بعد اپنے توقعات کے محل کو چکنا چور ہوتے دیکھنا یہ وہ داخلی سانحہ تھا جس نے بہت سے سوچنے والوں کو بہ طرزِ دگر سوچنے پر مجبور کر دیا۔فیض کی نظم صبحِ آزادی میں بھی ان ہی خیالات کا عکس ملتا ہے۔پاکستان سے وابستہ توقعات کے ٹوٹ پھوٹ نے شاعر کو وطن کے وجود کے

بارے میں گہرے شک میں مبتلا کردیا۔

اب رہا یہ سوال کہ کیا یہ تلمیح ہے۔راقم کے خیال میں چونکہ نظم ان خاص حالات کے پس منظر کو اپنے وجود میں سمیٹے ہوئے ہے جس کی بنا اجالا داغ داغ اور شب گزیدہ لگا اس لیے اس کو تلمیح کے دائرے میں لانا مناسب ہے۔ البتہ فیض کے اسلوب اور ڈکشن کا کمال قابلِ رشک ہے کہ جب جب بھی وطن پر اپنے ہی غاصب حکمران ظالم سامراج سے بڑھ کر ظلم روا رکھیں گے ان کی اس نظم کی معنویت گہری اور مزید نئی ہوتی جائے گی۔

صلیب:

فیض نے یہ تلمیح اس طرح برتی ہے

گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں ہر ایک اپنے مسیحا کے خوں کا رنگ لیے (۷۲)

صلیب عیسائیوں کا مذہبی اور متبرک نشان جسے عموماً کلیسا پر اور گلے میں لٹکاتے ہیں۔عیسائیوں کے خیال کے مطابق جس سولی ؍دار پر حضرت عیسیٰؑ کو مصلوب کیا گیا تھا وہ اسی شکل سے مشابہ تھا جو آج ان کا نشان تبرک ہے۔قرآن مجید میں بھی اسی لفظ کا استعمال آیا ہے۔**وَمَاقَتَلُوْهُ وَمَاصَلَبُوْهُ۔**

ترجمہ: کہ نہ تو انہوں نے (حضرت عیسیٰؑ) کو مارا اور نہ سولی پر چڑھایا۔(۷۳)

قرآن مجید عیسائیوں کے نظریے سے یکسر مختلف ہے اور عیسیٰؑ کے قتل کو بصری دھوکہ قرار دیتا ہے۔اسلام کی رو سے عیسیٰؑ کو اللہ تعالیٰ نے آسمان کی طرف اُٹھالیا ہے۔قصص الانبیاء کے مطابق جس گھر سے حضرت جبرائیلؑ آپ کو چوتھے آسمان پر اُٹھا لے گئے تھے اس کا نام عین السلوک تھا اور جس شخص کو مسخ کرکے اللہ تعالیٰ نے آپ کا ہم شکل بنایا تھا اس کا نام شیوع تھا۔(۷۴)

قیامت کے قریب ان کا نزول ہوگا اور ان ہی کے ہاتھوں دجال کا خاتمہ ہوگا۔عیسائی تاریخ اس کے برعکس اس واقعے کو اس طرح بیان کرتا ہے۔

> ''حضرت عیسیٰؑ کو یہودیوں نے سازش کرکے رومی قانون کے مطابق صلیب دیے جانے کی سزا دلوائی۔ یہ بے حد شدید سزا ہوئی تھی۔لکڑی کا اس طرح

کاڈھانچہ تیار کیا جاتا تھا اچھاخاصا بھاری بھرکم ڈھانچہ جس پر ایک آدمی
چت لیٹ جاتا تھا اور اس کے ہاتھوں میں الگ الگ اور دونوں پیروں میں
ایک ساتھ میخیں گاڑ دی جاتی تھیں۔اس کے بعد صلیب کو اس گڑھے میں
اتار کر جو اسی مقصد کے لیے صلیب پانے والا خود کھودتا تھا اور صلیب کو بھی
اپنے کندھوں پر اٹھا کر اس قربان گاہ تک لاتا تھا۔صلیب پر ٹنگا ہوا آدمی
آخر کار مر جاتا تھا تو اسے صلیب پر سے اتار لیا جاتا تھا اور اس کی لاش کو کہیں
دفن کر دیا جاتا تھا۔یہی المناک سزا حضرت عیسیٰؑ کو بھی دی گئی۔''(۷۵)

لیکن قدیم تواریخ سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ سزاؤں اور عقوبت کے لیے ازمنہ قدیم سے دار اور سولی کا استعمال ہوتا رہا ہے۔بابل،مصر اور یونان قدیم میں اس طرح کی سزاؤں کا عام رواج تھا۔لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ صلیب کو بطورِ نشان عیسائیوں نے اپنا لیا۔اس کا وجود ما قبل ہی موجود تھا۔

فیضؔ نے اپنی نظم ''دریچہ'' میں صلیب کا استعمال عیسائی عقیدے اور نظریے کے مطابق کیا ہے کہ میرے دریچے میں جتنی صلیبیں گڑی ہیں ان میں سے ہر ایک پر اپنے اپنے مسیح کے خون کا رنگ چپکا ہوا ہے۔فیضؔ کے اپنے حالات زندگی،دار و رسن،قید و بند کے لیے صلیب ایک خوبصورت علامتی تلمیح تھی جس کا انہوں نے استعمال کیا ہے۔ اپنے خطوط جو انہوں نے مختلف جیلوں سے اپنی اہلیہ ایلس کے نام لکھے اس کا ترجمہ بھی انہوں نے کتابی صورت میں اسی عنوان ''صلیبیں میرے دریچے میں'' کے تحت شائع کیا۔یہ بھی فیض کی شاعرانہ نکتہ آفرینی کا کمال ہے کہ انہوں نے صلیب کی علامت کو جدید دور کے جبر واستحصال کے لیے چنا۔فیض سے پہلے صلیب کا ایسا استعمال اردو شاعری میں نظر نہیں آتا۔

صورِ محشر:

اس تلمیح کو فیض نے اپنی نظم ''آج اک حرف کو پھر ڈھونڈتا پھرتا ہے خیال''مشمولہ،شام شہر یاراں'' میں اس طرح برتا ہے۔

لا کوئی نغمہ، کوئی صوت، تری عمر دراز　　　نوحۂ غم ہی سہی، شورِ شہادت ہی سہی

صورِ محشر ہی سہی، بانگِ قیامت ہی سہی (۷۶)

فیض کی یہ تلمیح صورِ محشر یا بانگِ قیامت قرآن سے ماخوذ ہے۔ صور دراصل قرنا اور نرسنگھا وغیرہ کو کہا جاتا ہے۔ ازمنہ قدیم میں بابلی، آرامی، کنعانی اور عبرانی قوموں میں شاہی جلال وجلوس اور اعلان جنگ کے لیے نرسنگھا پھونکنے کا رواج تھا۔ اس کو شاہی جلال کے اظہار اور غیر معمولی خطرے کا پیش خیمہ سمجھا جاتا تھا۔ (۷۷)

قرآن مجید میں صور پھونکنے کا عمل حضرت اسرافیلؑ سے وابستہ امر ہے۔ روزِ قیامت وہ اس صور کو پھونکیں گے۔ قرآن مجید میں کئی دفعہ ذکر آیا ہے۔ سورہ یٰسین میں ہے۔

ترجمہ:

> کہتے ہیں کہ یہ وعدہ کب آئے گا سچے ہو تو بتلاؤ۔ انہیں صرف ایک سخت چیخ کا انتظار ہے۔ جو انہیں آ پکڑے گی اور یہ باہم لڑائی جھگڑے میں ہی ہوں گے اس وقت نہ تو یہ وصیت کر سکیں گے اور نہ اپنے گھر والوں کی طرف لوٹ سکیں گے۔ صور کے پھونکتے ہی سب کے سب اپنی قبروں سے اپنے پروردگار کی طرف تیز تیز چلنے لگیں گے۔ کہیں گے ہائے ہائے ہمیں ہماری خوابگاہوں سے کس نے اٹھا دیا، یہی ہے جس کا وعدہ رحمٰن نے دیا تھا اور رسولوں نے سچ سچ کہہ دیا تھا۔ (۷۸)

اس طرح احادیثِ مبارکہ سے ثابت ہے کہ دو یا تین دفعہ صور پھونکا جائے گا۔ اول دفعہ صور کے پھونکنے اور اس کی پُر ہیبت کڑک سے ساری مخلوقات بے ہوش ہو جائیں گی اور دوسری دفعہ کے صور کے ساتھ سب مخلوقات زندہ ہوں گی اور حشر کے میدان میں جمع ہوں گی۔ کہا جاتا ہے کہ اسرافیلؑ بیت المقدس کی ایک مشہور چٹان صخرۃ اللہ کے قریب کھڑے ہو کر صور پھونکیں گے۔

فیض نے اپنی شاعری میں صورِ محشر اور بانگِ قیامت کی تلمیحات کو ان معنوں میں استعمال کیا ہے کہ حرف حق

کا کہیں بھی گذر نہیں اور اس قدر شور کے باوجود کہیں بھی لفظ و آواز کا استعمال نہیں۔۔۔۔تخلیقی بانجھ پن نے ملک گیر و ملت گیر صورت بنالی ہے۔ایسے میں وہ کسی آواز کے طلب گار ہیں اور چاہتے ہیں کہ یہ آواز حق دنیا میں انصاف وعدل لا دے۔ چاہے یہ اسرافیل کی آواز اور قیامت ہی کی صدا کیوں نہ ہو۔اس نظم پر غالبؔ کے شعر جس میں گھر کی رونق کو کسی ہنگامے پر موقوف دکھایا گیا ہے، کے اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ بااین ہمہ فیضؔ صورِ محشر کو مثبت تبدیلی اور انصاف کی آمد کے حوالے سے آواز دیتے ہیں۔

فرہاد:

؎ ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے لیکن　　　　اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے (۷۹)

فیضؔ کی یہ تلمیح اردو کے مشہور ترین اشعار میں سے ایک میں استعمال ہوئی ہے۔جو ان کی نظم ''ایک شہر آشوب کا آغاز'' مشمولہ ''سر وادی سینا'' میں ہے۔ اگر چہ اردو کے اکثر شعراء نے اس ایرانی رومانی داستان کا تلمیحاتی ذکر اردو میں کیا ہے۔لیکن مرزا غالبؔ نے اسے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔فیضؔ نے اگر چہ اس تلمیح پر زیادہ شعر نہیں کہے لیکن مذکورہ بالا شعر اردو کے لافانی اشعار میں شمار ہوتا ہے۔فرہاد ایرانی بادشاہ خسرو پرویز کی بیوی شیریں سے محبت کرتا تھا۔بقولِ علی عباس جلال پوری:

> ''خسرو پرویز اپنی شان وشوکت اور عیش وعشرت کے لیے مشہور ہے۔بقولِ طبری اس کے حرم میں بارہ ہزار منتخب پری چہرہ کنیزیں تھیں جن کی گل سر سبد عیسائی کنیز شیریں تھی۔خسرو شیریں اور شیریں فرہاد کے معاشقے فارسی شاعری کی تلمیحات بن چکی ہیں۔'' (۸۰)

جب اس محبت کی خبریں چار سو پھیلنے لگیں تو خسرو نے فرہاد سے جان چھڑانے کے لیے کوہِ بے ستوں میں نہر کھودنے کی شرط پر شیریں کو اس کے حوالہ کرنے کا عہد کیا۔اسی رعایت سے فرہاد کو کوہ کن بھی کہا جاتا ہے۔محبت کی لگن نے فرہاد سے ناقابلِ یقین کام یعنی نہر کھدوادی۔ جس پر خسرو نے شیریں کی موت کی جھوٹی خبر پھیلادی۔ فرہاد اس خبر کے سننے کی تاب نہ لا سکا اور خودکشی کر کے جانِ شیریں ، شیریں کے لیے قربان کردی۔ فارسی

اور اردو ادبیات میں اس موضوع پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔

فیضؔ نے اپنی نظم میں فرہاد کو عشق، لگن اور سچے جذبے کے علامت کے طور پر تلمیحاً استعمال کیا ہے۔ ان کے خیال میں شیرین وطن کے لیے اب کوئی فرہاد کسی قسم کی قربانی پر آمادہ نہیں۔ اپنی خاکساری وانکسارانہ تعلق میں وہ کہہ رہے ہیں کہ فرہاد کی طرح جان قربان کرنے اور سچی لگن کا جذبہ ہم میں بھی مفقود ہے لیکن دیگر اہل ہوس کے مقابلے میں ہم کافی بہتر ہیں۔

قد جاء الحق وذہق الباطل:

فیضؔ نے یہ تلمیح اپنی نظم ''ایک ترانہ مجاہدین فلسطین کے لیے'' میں اس طرح استعمال کی ہے۔

ے حقا کہ ہم جیتیں گے		قد جاء الحق وذہق الباطل

فرمودہ رب اکبر ہے۔ (۸۱)

تلمیح بالا قرآن مجید کی ایک آیت سے ماخوذ ہے۔

'' قدجاء الحق وذھق الباطل ان الباطل کان ذھوقاً۔

ترجمہ: اور کہہ، آیا سچ اور نکل بھاگا جھوٹ، بے شک جھوٹ ہے نکل بھاگنے والا ''(۸۲)

مفتی محمد شفیع اس آیت کی تفسیر میں یوں لکھتے ہیں:

''یہ آیت ہجرت کے بعد فتح مکہ کے بارے میں نازل ہوئی۔ حضرت ابنِ مسعودؓ فرماتے ہیں کہ فتح مکہ کے دن رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم مکہ میں داخل ہوئے تو اس وقت بیت اللہ کے گرد تین سو ساٹھ بتوں کے مجسمے کھڑے ہوئے تھے۔ بعض علماء نے اس خاص تعداد کی وجہ یہ بتلائی ہے کہ مشرکین مکہ سال بھر کے دنوں میں ہر دن کا بت الگ رکھتے تھے اس دن میں اس کی پرستش کرتے تھے (قرطبی) آپ ﷺ جب وہاں پہنچے تو یہ آیت آپ ﷺ کی زبان مبارک پر تھی۔ جاء الحق وذہق الباطل۔ اور اپنی لکڑی ایک ایک

بت کے سینے میں مارتے جاتے تھے۔ (بخاری، مسلم)
بعض روایات میں ہے کہ اس چھڑی کے نیچے رانگ یا لوہے کی شام لگی ہوئی
تھی اور جب آنحضورﷺ کسی بت کے سینے میں اس کو مارتے تو وہ
الٹا گر جاتا تھا یہاں تک کہ سب بت گر گئے اور پھر آپﷺ نے ان کے
توڑنے کا حکم دے دیا۔ (۸۳)

یوں اقتباس بالا سے اس آیت کریمہ کی مکمل تفصیل سامنے آ جاتی ہے۔ فیض نے اس کے استعمال میں قدرے تحریف سے کام لیا ہے۔ آیت وقُل سے شروع ہوتا ہے جبکہ فیض نے اپنی نظم میں ''قد'' استعمال کیا ہے۔

فیض احمد فیضؔ کی زندگی کے آخری ایام سے متعلقہ یہ نظم سامراج اور اسرائیل دشمنی کی واضح دلیل ہے۔ فیض نے مظلوم فلسطینیوں کے حق میں یہ رجز یہ نظم کہہ کر ان کے حوصلے بلند کرنے کا کام کیا ہے۔ وہ راہِ آزادی میں انہیں اولعزمی اور مستقل مزاجی سے محنت کا درس دیتے ہوئے امید دلاتے ہیں کہ آزادی کی نیلم پری بالکل قریب ہے۔ جیت فلسطینیوں اور ہار اسرائیل کا مقدر ہے۔ کیونکہ قرآن مجید کی رو سے بھی حق چھانے والا اور جھوٹ بھاگنے والا ہے۔

قیس:

فیض نے اپنی یہ تلمیح ایک قطعہ میں اس طرح استعمال کی ہے۔

ے ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلہی (۸۴)

اس کے علاوہ قیس کے دوسرے مشہور عام نام مجنوں کو بھی فیض نے بڑی خوبصورتی سے برتا ہے۔

ے جوششِ درد سے مجنوں کے گریبان کی طرح چاک در چاک ہوا آج ہر اک پردہ ساز (۸۵)

عربی ادب و تاریخ کی یہ مشہور داستان محبت فارسی اور اردو کے علاوہ تمام مشرقی زبانوں کے ادب میں لافانی شہرت حاصل کر چکی ہے۔ ابنِ خلدون ابنِ الکلبی اور ابنِ خلکان کے خیال میں یہ ایک فرضی داستان ہے جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔

اس کے علاوہ اس کہانی کے سنِ تالیف اور وقوع کی تاریخ میں بھی اختلاف ہے۔ البتہ یہ بات واضح ہے کہ یہ کہانی ابتداً سیدھی سادی ناکام عشق کی کہانی تھی جو بعدازاں وقت گزرنے کے ساتھ تدوین و اضافے کے عمل سے گذرتی رہی اور زیب داستان کے طور پر اس میں حشو و زوائد در آئے۔

قیس بنی عامر قبیلے کے سردار کا بیٹا لیلیٰ نامی لڑکی کے محبت میں اپنی ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے۔ دیوانگی میں گریبان اور دامن چاک کرتا رہتا ہے گلی محلے کے لڑکوں کے مذاق کا سبب بن جاتا ہے۔ ناقہ لیلیٰ کے تعاقب میں ہر اونٹنی سوار کے پیچھے بھاگتا ہے۔ دونوں کے رشتے کی بات بھی نامعلوم وجوہ کی بناء ناکام ہو جاتی ہے۔ قیس رمجنوں کو اس کا والد حج پر بھی لے جاتا ہے۔ لیکن اس کی دیوانگی میں کچھ کمی نہیں آتی۔ دوسری طرف لیلیٰ کی شادی کسی اور جگہ طے ہو جاتی ہے جو اس کی مرضی کے خلاف ہوتی ہے۔ وہ اپنے عاشق کے غم میں گھل گھل کر مر جاتی ہے اس کی موت پر قیس یہ صدمہ برداشت نہیں کر پاتا اور اس کی قبر پر اپنی زندگی کی بساط ہار جاتا ہے۔ یوں یہ ناکام داستان محبت اپنے انجام کو پہنچ کر عالمی ادب اور دنیا بھر کے عشاق کی نظروں میں بلند مقام پیدا کر لیتی ہے۔

فیضؔ نے اپنی شاعری میں ان تلمیحات کا سیدھا سادہ استعمال کیا ہے۔ مجنون کے چاک گریبان اور دامن کے چاک کو فیض نے اپنی عاشقانہ زندگی کا موضوع بنایا ہے اس معاملے میں انہوں نے کسی قسم کی ترقی پسندی یا جدت سے کام نہیں لیا ہے۔

قیصر:

اس تلمیح کا استعمال فیض نے اس طرح کیا ہے۔

ان طوق و سلاسل کو ہم تم، سکھلائیں گے شورش بربط و نے

وہ شورش جس کے آگے زبوں ہنگامہ طبل قیصر و کے (۸۷)

قیصر کی تلمیح بھی عرب اور اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ عربی زبان کا قیصر سریانی (Kesar) سے ماخوذ ہے جو کہ ازمنہ قدیم سے بازنطینی شہنشاہوں کا لقب تھا۔ چونکہ اسلام سے صدیوں قبل عربی اور رومیوں کے تعلقات تھے اس لیے یہ لفظ کافی قدیم زمانے سے عربوں میں مستعمل ہے البتہ حتمی طور پر یہ کہنا مشکل ہے کہ کب اور کس نے پہلی دفعہ اس کا استعمال کیا۔ چونکہ اسلام کے بعد رومیوں اور مسلمانوں میں عموماً گہرے اختلافات رہے ہیں اور اس وقت

تک روم دنیا کی بہترین تہذیبی، سماجی اور جنگی حیثیت کی حامل ریاست تھی اس لیے عموماً قیصر ظلم جبر، شکوہ اور آمریت کے استعارے کے طور پر مشرقی ادب میں رواج پا گیا۔ اکثر اردو اور فارسی شعراء نے قیصر کے رعب، دبدبے اور کثرت افواج واموال کو تلمیحاً استعمال کیا ہے۔ فیضؔ نے بھی اپنی نظم ''شورشِ بربط و نے'' میں قیصر کو انہی معنوں میں برتا ہے۔

کربلا:

فیضؔ نے یہ تلمیح اپنی ایک شہر آشوب نظم ''ایک نغمہ کربلائے بیروت کے لیے'' کے عنوان میں استعمال کیا ہے۔ جو کہ ان کی کتاب ''غبارِ ایام'' میں شامل ہے اور نسخہ ہائے وفا کے صفحہ نمبر ۶۸۰ پر درج ہے۔ عرب اسرائیل جنگ کے بعد عربوں کو بیروت سے راہنمائی اور مدد ملتی رہی اور اسی پاداش میں اسرائیل آج تک بیروت کو مسلسل اپنے ظلم اور فضائی حملوں کا نشانہ بنا رہا ہے۔ یہ نظم بیروت پر اسرائیلی حملے کے اثرات کی عکاس ہے۔

کربلا کی وجہ تسمیہ کے بارے میں اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں لکھا ہے۔

۱۔ کربلا کوربابل ہے یعنی بابل کے قریب۔

۲۔ کربلا آشوری نظام ہے جو ''کرب'' و ''بلا'' سے مرکب ہے اور اس کے معنی ہیں ''حرم اللہ''۔

۳۔ کربلا مشرق سے جنوب تک پھیلے ہوئے ٹیلوں کا نام ہے اور اسی نسبت سے اس آبادی کو کربلا کہا گیا۔

لغت نگاروں اور عوامی روایات کے مطابق اس کی وجہ تسمیہ یہ ہے۔

۱۔ کربلا پاؤں کی نرم روی کو کہتے ہیں۔ یہ زمین چونکہ نرم و کشادہ ہے اس لیے کربلا نام پایا۔

۲۔ کربلت حنطلہ، گیہوں چھانے اور پھٹکے گئے۔ چونکہ یہ زمین کنکروں سے خالی ہے لہٰذا کربلا کہلائی۔

۳۔ کربل ایک کڑوی جنگلی گھاس کا نام ہے جو اس میدان میں بھی اُگتی تھی۔

یہ ایک آشوری نام (کرب وبلا سے مرکب) ہے، اس خیال کی تائید اس سے ہوتی ہے کہ عراق اور اس کے مضافات میں مختلف بستیوں کے نام میں ''ک'' موجود ہے جیسے کرکوک اور کرخ۔ توشیق وہبی کے نزدیک آشوری میں کار کے معنی ہیں قلعہ یا چار دیواری سے گھرا ہوا قریہ (۸۸)

کربلا اسلامی ادب میں حق و باطل کے اس معرکے کا نام بھی ہے جس میں یزید بنِ معاویہؓ کی افواج نے اسی مقام پر اہلِ بیت پیغمبر ﷺ کا محاصرہ کر کے انہیں شہید کیا اور خواتین کی بے حرمتی کی گئی۔ یہ واقعہ ۶۱ ہجری میں ہوا۔ اسی زمانے سے کربلا حق و باطل کی جنگ کا استعارہ، علامت اور تلمیح بن کر تمام مشرقی ادب میں رائج ہو گیا۔ مسلمانوں میں اہلِ تشیع اسی واقعے کی یاد میں محرم میں سوگ مناتے ہیں۔

چونکہ کربلا ایک علامتی واستعاراتی تلمیح بن چکی ہے اسی پس منظر میں فیض نے بھی بیروت پر جارحانہ اور غاصبانہ حملے اور اہلِ بیروت کی مزاحمت کو کربلا کے شہداء سے مشابہ قرار دیا ہے۔ بیروت پر ہونے والے مظالم کو اجاگر کرنے کے لیے کربلا کی تلمیح انتہائی پُراثر اور خوبصورت ہے۔

کُن فیکون:

فیض نے اس تلمیح کو درج ذیل شعر میں اس طرح پرویا ہے۔

میری آغوش میں پلتی ہے خدائی ساری ــــ میرے مقدور میں ہے معجزہ کن فیکون (۸۹)

اس نظم کا عنوان پیکنگ ہے جس کے اوپر مختصراً سفرنامہ بھی لکھا ہے۔

کن فیکون قرآن مجید سے ماخوذ مرکب لفظ ہے۔ جو قرآن میں کئی بار استعمال ہوا ہے مختصراً ہم اسے ذات باری تعالیٰ کا ارادہ عمل اور پھر فوراً کام کے انجام پانے کا اسم کہہ سکتے ہیں۔ خود اللہ تعالیٰ فرماتا ہے:

اور جب حکم کرتا ہے کسی کام کو تو یہی فرماتا ہے اس کو کہ ہو جا، پس وہ ہو جاتا ہے۔ (۹۰)

دراصل اس بات کا تعلق انسانی عقیدے سے ہے کہ اللہ تعالیٰ کی ذات پر اس کا کتنا اور کیسا یقین ہے۔ ذاتِ باری اپنی خلقیت کا اظہار اسی طرح سے کرتی ہے کہ حکم دیا ہو اور حکم کی دیر کہ کام حسب منشی مکمل۔

فیض نے بھی کن فیکون کو انہی معنوں میں استعمال کیا ہے لیکن یہاں اس لفظ کا اظہار خالق کے بجائے مخلوق کی زبانی ہے۔ فیض چینی شہر کے ساٹھ کروڑ آبادی ان کے انتھک محنت اور اپنے ملک سے والہانہ لگاؤ کو دیکھ کر اس شہر کی زبانی یہ نعرۂ مستانہ بلند کرواتے ہیں ۔ کہ اب کن فیکون کا فارمولا چینی خصوصاً ''پیکنگ'' کے عوام کے ہاتھ آ گیا ہے۔ آج فیض کی موت کے بھی کافی عرصے بعد ان کا یہ شعر اور ان کی یہ نظم چین کے بارے میں ان کی پیش گوئی کی درستگی پر دال ہے کہ شاعر نے آج سے پچاس، ساٹھ سال قبل ہی دنیا کے نقشے پر نئے ابھرتے ہوئے چین کے خدو خال دیکھ لیے تھے۔

کوثر:

فیض نے اس تلمیح کو اس طرح برتا ہے۔

؎ بزمِ ہستی کے جام چھوٹ گئے چھن گیا کیفِ کوثر و تسنیم (۹۱)

ایک دوسری جگہ اپنی نظم ''ایک راہگذر پر'' میں اس طرح استعمال ہوئی ہے۔

؎ وہ ہونٹ فیض سے جن کے بہارِ لالہ فروش بہشت و کوثر و تسنیم و سلسبیل بدوش (۹۲)

یہ تلمیح قرآن سے ماخوذ ہے۔ قرآن مجید میں اس نام سے سب سے چھوٹی سورت الکوثر بھی موجود ہے۔ کوثر کے لغوی معنی خیر کثیر کے ہیں۔ حضور ﷺ کی مکی زندگی میں کفار کی مخالفتیں جب حد سے بڑھ گئیں اور آپ ﷺ کے ساتھ چند رفقائے اسلام کی ایذا دہی میں کوئی کسر باقی نہ رہی۔ اسی صورتحال کے دوران پہلے آپ ﷺ کے بڑے صاحبزادے حضرت قاسمؓ اور پھر چھوٹے صاحبزادے حضرت عبداللہؓ کے وفات پر کفار نے خوشی اور زبان درازی کی حد کر دی اور یہاں تک کہہ دیا کہ نعوذ باللہ حضور ﷺ کی جڑ کٹ گئی۔ اسی صورتحال میں اللہ تعالیٰ نے آپ ﷺ کی حوصلہ افزائی کے لیے یہ تین آیات پر مشتمل انتہائی فصیح سورت نازل فرمائی۔

اسلامی انسائکلو پیڈیا میں کوثر کی تفسیر میں یوں لکھا ہے۔

''یہ لفظ کوثر جس کے معنی خیر کثیر کے ہیں بڑا وسیع المعانی ہے، میں ہر ایک قسم

کی خیر شامل ہے۔مفسرین نے ہرایک خیر کو جدا جدا بھی مراد لیا ہے ۔اس لیے اس بارے میں ان کے پندرہ اقوال ہیں۔جن کو امامِ رازی نے تفسیر کبیر میں مفصل نقل کیا ہے۔خلاصہ ان کا یہ ہے۔

۱۔ اس سے حوض کوثر مراد ہے جس سے نبی کریم ﷺ قیامت کے روز اپنی امت کو پانی پلائیں گے۔

۲۔ وہ جنت کی نہر مراد ہے جو آپ ﷺ کو شب معراج میں دکھائی گئی تھی۔اور جس کے کنارے پر موتیوں کے خیمے تھے۔آپ ﷺ نے اس کے پانی کو دیکھا تو وہ مشک سے زیادہ خوشبو دار تھا۔جبرائیلؑ سے پوچھا یہ کیا ہے؟ جواب ملا کہ یہ وہی کوثر ہے جو اللہ نے آپ ﷺ کو دیا ہے (بخاری)

۳۔ کثرتِ اولاد:اولاد دو طرح کی ہوتی ہیں جسمانی اور روحانی ۔ الحمد اللہ جسمانی نسل بھی آپ کی بکثرت ہے اور روحانی نسل تو تمام امت ہے۔

۴۔ علماء واولیاء:یہ بھی ایک خیر کثیر ہے اور الحمد اللہ اس امت میں جس قدر اہلِ کمال گزرے ہیں اور اب موجود ہیں اور آئندہ ہوں گے وہ کسی امت میں نہیں ہوئے۔

۵۔ نبوتِ عظمیٰ : یہ اعلیٰ درجہ کی خیر کثیر ہے جو بجز آپ ﷺ کے کسی کو نصیب نہیں ہوئی۔

۶۔ قرآن مجید:اس کے خیر کثیر ہونے میں کیا شک ہے۔

۷۔ دین اسلام علیٰ ہذا القیاس

۸۔ آپ ﷺ کی رفعتِ ذکر

۹۔ وہ فضائل روحانیہ جو آپ ﷺ کو حاصل ہوئے۔

۱۰۔ آپ ﷺ کے علوم

۱۱۔ آپ ﷺ کا خلق عظیم

۱۲۔ مقامِ محمود: جو قیامت کے دن آپ ﷺ کو دیا جائے گا اور تمام انبیاء کو حسرت ہوگی۔

۱۳۔ سورہ کوثر مراد ہے جو صرف تین آیات میں تمام مطالب کو حاوی ہے اور اس کی فصاحت کا کوئی شاعر مقابلہ نہیں کر سکا۔

۱۴۔ وہ تمام نعمتیں جو آنحضرت ﷺ کو عطا ہوئیں۔

۱۵۔ وہ اعلیٰ مقام قرب جس سے اوپر اور کوئی مقام بندہ کو نہیں مل سکا۔

دراصل یہ سب اقوال اسی پہلے معنی خیر کثیر کی تفسیرات ہیں۔ (۹۳)

اگر چہ یہاں تفصیلاً کوثر کی تشریح کر دی گئی لیکن عام طور پر مسلمان کوثر سے آبِ کوثر، چشمہ کوثر اور حوضِ کوثر ہی مراد لیتے ہیں۔ فیضؔ نے بھی اپنی شاعری میں جہاں کوثر کا استعمال کیا ہے وہاں یہی چشمہ اور آبِ کوثر مراد ہے، جو دودھ سے زیادہ سفید، برف سے زیادہ ٹھنڈا اور شہد سے زیادہ میٹھا ہوگا۔

فیضؔ محبوب کے قرب اور ساتھ کو آبِ کوثر سے تشبیہ دیتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یوں وہ محبوب کی ثناء خوانی کے لیے اس تلمیح کو بروئے کار لائے ہیں۔

کَے:

فیض نے اپنی نظم ''شورش بربط و نے'' مشمولہ دست صبا میں اس تلمیح کو استعمال کیا ہے۔

وہ شورش جس کے آگے زبوں ہنگامہ طبلِ قیصر و کے (۹۴)

یہ قدیم ایرانی شاہی خاندان کیانی کے بادشاہوں کا لقب تھا۔ کیانی کَے ہی سے ماخوذ ہے۔ کَے کاؤس ، کَے سیاؤش ، کَے قباد اور کَے خسرو اس خاندان کے نامور بادشاہ گزرے ہیں۔ بعض مؤرخین نے اسے صرف

اساطیری شاہی خاندان لکھا ہے لیکن فی الحقیقت ایسا نہیں۔ اگر چہ اس شاہی خاندان کی مفصل تاریخ نامعلوم ہے لیکن پھر بھی شاہنامۂ فردوسی کی رو سے زال اور رستم اسی خاندان سے وابستہ سورما تھے۔ رستم اور سہراب کا مقابلہ بھی اسی عہد میں وقوع پذیر ہوا۔ افراسیاب شاہِ توران کو بھی اس خاندان کے بادشاہوں سے لڑنا پڑا۔

فیضؔ نے یہ تلمیح اس خاندان کے بادشاہوں کے رعب دبدبے کی وجہ سے استعمال کی ہے۔ اگر چہ اس خاندان کی تاریخ پر پردہ پڑا ہوا ہے پھر بھی مشرقی شاعری میں کے حشمت اور جاہ وجلال کی علامت سمجھی جاتی رہی ہے۔ فیض نے بھی روایتی انداز میں اس پسِ منظر میں یہ تلمیح استعمال کی ہے۔

گلزارِ ارم:

فیضؔ نے یہ تلمیح اپنی نظم ''سر وادی سینا'' میں استعمال کی ہے۔ اور یہی عنوان اس کتاب کو بھی دیا ہے جس میں یہ نظم شامل ہے۔

گلزارِ ارم پرتو صحرائے عدم ہے۔ (۹۵)

یہ تلمیح قرآن میں بھی استعمال ہوئی ہے اور اس کی تفسیر میں کافی اختلاف ہے۔ قرآن میں اس کا ذکر یوں آیا ہے۔

'' تو نے نہ دیکھا کیسا کیا تیرے رب نے عاد کے ساتھ۔ وہ جوارم میں تھے
بڑے ستونوں والے۔ کہ بنی نہیں ویسی سارے شہروں میں۔'' (۹۶)

قومِ عاد نوحؑ کی نسل کا ایک قبیلہ تھا جس میں بنو عاد اولٰی اور بنو عاد اُخریٰ گزرے ہیں۔ مفسرین کے مطابق ارم عاد اولٰی کے اجداد میں تھا اور اسی لحاظ سے قرآن پاک میں عاد اولٰی کے ضمن میں ارم سے نشاندہی کی گئی ہے۔ جدید تر مفسرین قرآن ارم سے مقام کے بجائے فرد مراد لینے پر زیادہ زور دیتے ہیں۔

اس کے برعکس بعض مفسرین کے خیال میں عاد کے دو بیٹے شدید اور شداد تھے۔ شدید کی وفات پر شداد بادشاہ بنا جس نے نو سو سال تک حکومت کی۔

حضرت ہودؑ اسی قوم کی طرف مبعوث فرمائے گئے تھے۔ اسی بادشاہ نے صحرائے عدن میں ایک شہر بنام ارم

جنت ارضی کے طور پر بنایا جس میں سونے، چاندی، موتیوں، زمرد اور دیگر قیمتی پتھروں سے محل بنائے، شیر و شہد و شراب کی نہریں جاری کیں اور حسینانِ عالم کو اس میں جمع کر کے حور و غلمان کی مثال بنائی۔ اور جب یہ اپنی جنت ارم میں داخل ہونے ہی والا تھا۔ اس کی روح قبض کر لی گئی اور اس کی قوم ایک ہولناک چیخ کے ذریعے ہلاک کر دی گئی۔
اسی جنت کو اللہ تعالیٰ نے اپنی قدرت سے صفحۂ ہستی سے غائب کر دیا۔ اسلامی انسائکلوپیڈیا کے مطابق:

> ''علامہ ابن خلدون لکھتے ہیں کہ شداد اور اس کے باغ ارم کا قصہ محض افسانہ
> گو لوگوں کی ایجاد ہے اور قرآن مجید میں جو ارم کا لفظ آیا ہے اس سے
> مراد باغِ ارم لینا مفسرین کی فاش غلطی ہے۔ یہ افسانہ اصول تاریخ سے صحیح
> قرار پا سکتا ہے نہ اصولِ تفسیر سے۔''(۹۷)

بہر حال ارم کی حقیقت جو بھی ہو ادبی تلمیحات میں اس نے بہشت ارم ہی کی حیثیت سے شہرت حاصل کر لی ہے فیضؔ نے بھی گلزارِ ارم کی تلمیح کو ان ہی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ وہ کہہ رہے ہیں کہ جیسے گلزارِ ارم صفحۂ ہستی سے غائب ہو گیا تھا اس طرح آج بھی امن، سکون اور بہشتی انعامات صحرائے عدم کا پرتو بن کر غائب ہو گئے ہیں۔ چونکہ یہ نظم عرب اسرائیل جنگ کے بعد لکھی گئی ہے اس لحاظ سے عرب دنیا جہاں کبھی جنت ارضی آباد تھی اب وہاں کسی قسم کی خوشی کا کوئی گزر نہیں۔

لات:

فیضؔ نے اس تلمیح کا استعمال اس طرح کیا ہے۔

نہیں رہا حرم دل میں اک صنم باطل　　　ترے خیال کے لات و منات کے سوگند(۹۸)

لات قبل اسلام عربی تاریخ اور قرآن سے ماخوذ تلمیح ہے جو کفارِ عرب کا ایک مشہور بت تھا۔ قرآن مجید کی سورہ النجم کی آیت ۱۸ اور ۱۹ میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ اس کے وجہ تسمیہ کے بارے میں علماء میں اختلاف ہے۔ بعض علماء کے نزدیک یہ اللہ کی تانیث ہے جو عربوں نے بنائی تھی اور بعض کے خیال میں یہ خدامِ حج میں سے ایک جو پانی میں ستو گھول کر حجاج کو پلایا کرتا تھا کے مرنے پر اسی کا بت ہے۔ عرب عموماً اور بنی ثقیف بالخصوص اس بت کا بے حد

احترام کرتے تھے۔ اسے ایک پہاڑی پر نصب کیا تھا۔ اس پر نذر و نیاز چڑھاتے۔ اس مقام کو محترم سمجھتے تھے جہاں یہ نصب تھا۔ بنو ثقیف کے ایمان لانے کے بعد حضورﷺ کے حکم سے چند صحابہؓ نے اس بت کے آس پاس سے جو نذرانے اور ہدیے لائے وہ بنو ثقیف ہی کے افراد کے قرضوں کو چکانے کے لیے ادا کیے گئے۔ اسی طرح حضورﷺ نے ان بتوں کے نام کی قسم کھانے سے بھی منع فرمایا ہے۔ عابد علی عابد کے خیال میں :

> ''لات خاص طور پر طائف کا بت تھا اور اس کی صورت ''سنگِ چہار گوشہ'' کی تھی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ لات کا کلمہ اصلاً نبطی ہے اور یہ بت بھی بابل سے آیا تھا۔''(۹۹)

فیضؔ نے بھی اپنے شعر میں لات کا استعمال اسی مقدس دیوتا اور بت کے معنوں میں کیا ہے۔ لیکن شعری قرینہ اور لات و منات کی سوگند کھا کر یہ کہنا کہ حرم دل میں کوئی صنم باقی نہیں رہا بڑا ہی عجیب اور محل نظر ہے۔ مسلمانوں نے بتوں کو توڑ کر حرم اور کعبہ کو خاص خدائے واحد کی عبادت کے لیے مخصوص کر دیا تھا۔ لیکن لات و منات جیسے بتوں کی قسم کھا کر یہ کہنا کہ حرم دل سے باطل صنم ختم کر دیے گئے شاعرانہ لحاظ سے بھی تخیل کی تشفی کرنے میں ناکام ہے اس لحاظ سے یہ کہنا بجا ہے کہ یہاں فیض اپنے شاعرانہ مضمون کے بیان و ابلاغ میں کماحقہ کامیاب نہیں ہوئے۔ یہاں یہ بات قابل توجہ ہے کہ شعر میں معنی کے ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ لات و منات کی سوگند سے پیدا نہیں ہوا۔ شاعر نے لات و منات کے حوالے سے جن رعایتوں جیسے حرم اور صنم کو برتا ہے بادی النظر میں تو قرین قیاس ہے لیکن معنوی ربط و ترسیل اور عام مشاہدہ اس کے بالکل برعکس ہے۔

لیلیٰ:

یہ تلمیح فیضؔ کی شاعری میں اس طرح استعمال ہوئی ہے۔

ہر غازی رشکِ اسکندر ہر دختر ہمسرِ لیلیٰ ہے (۱۰۰)

لیلیٰ عربی اور ایرانی رومانی داستان کا وہ کردار ہے جس کی محبت نے قیس بنو عامر کے ہوش و حواس چھین لیے تھے۔ داستان کی رو سے لیلیٰ بچپن ہی سے قیس/مجنون کی ہم مکتب تھی اور قیس سے محبت کرتی تھی۔ اگر چہ لیلیٰ اتنی

خوبصورت بھی نہ تھی بلکہ اس کا رنگ سیاہ یا سانولا تھا پھر بھی اس کی محبت نے مجنون کو رسوائے عالم کر دیا۔ جب لیلیٰ کی شادی اس کی مرضی کے خلاف والدین نے کسی اور جگہ کر دی تو محبت کے غم نے اسے گھلا دیا اور کچھ عرصے بعد ہی اس دارِ فانی سے رخصت ہوگئی۔ اس حوالے سے مزید تفصیل اس باب کی تلمیح قیس رمجنون کے ذیل میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

فیضؔ نے بیروت کی تباہی و بربادی کے حوالے سے ہر خاتون کو لیلیٰ کی مانند قرار دیا ہے۔ اگرچہ زیادہ وضاحت نہیں دی گئی لیکن اسی رمز نے مصرعے، کو کثیر الجہت کر دیا ہے۔ لیلیٰ ایک مقصد کے لگن کا نام، لیلیٰ محبت کی تصویر، لیلیٰ پژمردگی کی علامت اور لیلیٰ بدصورتی کا حوالہ، مصرع بالا میں یہ سارے معنی اپنی جگہ بناتے ہیں۔ اگرچہ لیلیٰ کی تلمیح اردو اور فارسی ادبیات میں زمانہ قدیم ہی سے رائج ہے لیکن اسے عزم و ہمت کی علامت کے طور پر کم ہی استعمال کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے فیضؔ کی یہ تلمیح اپنے اندر معنوی تنوع رکھتی ہے جو فیض کی شاعری کا کمال ہے۔

لینن گراڈ کا گورستان:

فیضؔ کی یہ تلمیح اس نظم کے عنوان ہی میں استعمال ہوئی ہے یہ نظم ان کی کتاب ''شام شہر یاراں'' میں شامل اور نسخہ ہائے وفا کے صفحہ نمبر ۵۳۹ پر درج ہے۔

لینن گراڈ کا شمار بھی دنیا کے ان بڑے اور مشہور شہروں میں ہوتا ہے جسے اپنے قائم ہونے کے بعد اکثر تباہی و بربادی کے مناظر دیکھنے پڑے۔ مذکورہ نظم میں فیض لینن گراڈ کے اس مشہور قبرستان کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جو دوسری جنگ عظیم میں یہاں کے حالات سے پیدا ہوا۔ جرمن نازیوں نے ستمبر ۱۹۴۱ء میں لینن گراڈ کو مکمل طور پر اپنے محاصرے میں لے لیا۔ یہ محاصرہ جنوری ۱۹۴۴ء تک تقریباً ۹۰۰ دنوں پر محیط رہا۔ ان تمام نامساعد حالات، دشمن، غذا اور دیگر اشیائے ضروریہ کی شدید قلت کے باوجود یہاں کے عوام نے شکست تسلیم نہ کی۔ اس وقت لینن گراڈ کی آبادی ۳۰ لاکھ کے قریب تھی جس میں ۶ سے ۸ لاکھ افراد تک اس محاصرے کے نتیجے کے طور پر لقمہ اجل بنے۔ یہ گورستان انہی شہدائے وطن کی یادگار ہے جنھوں نے ماں مٹی کی حفاظت کی خاطر بھوک، پیاس بلکہ موت تک کو اپنے گلے لگالیا۔ صرف ۱۹۴۲ء کے ابتدائی ۲ ماہ میں سخت سردی، خوراک کی کمی، ذرائع نقل و حمل کی بندش اور طبی سہولیات کے فقدان کے باعث ۲ لاکھ افراد لقمہ اجل بنے۔ یہ محاصرہ پہلی بار جنوری ۱۹۴۳ء میں توڑا گیا اور پھر جنوری

۱۹۴۴ء میں یہ مکمل طور پر ختم کر دیا گیا۔

فیضؔ نے اپنی نظم میں وطن کے ان شہداء کو داد و تحسین پیش کی ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ بچے ماں پر قربان ہو کر آسودہ پیوند خاک ہیں لیکن ماں مٹی اب بھی جاگ رہی ہے۔ جدید تر لہجے کی اس نظم کی رمزیت اپنے اندر بڑی خوبصورتی اور معنوی تنوع رکھتی ہے۔

مسیحا:

فیضؔ نے اپنی شاعری میں اس تلمیح کو کئی جگہ بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے اپنی نظم ''مرے ہمدم، مرے دوست'' میں اس طرح لکھتے ہیں۔

ـ تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا   اور یہ سفاک مسیحا مرے قبضے میں نہیں (۱۰۱)

دوسری جگہ نظم کا عنوان ''شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں'' کے علاوہ اس نظم میں یہ مصرعہ بھی شامل ہے۔

ـ شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں (۱۰۲)

اپنے ایک مرثیے میں انہوں نے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

ـ ایک بار اور مسیحائے دل دل زدگاں   کوئی وعدہ کوئی اقرار مسیحائی کا (۱۰۳)

مسیح ابنِ مریم عظیم پیغمبر کی زندگی ۶ قبل مسیح تا ۳۰ عیسوی مانی جاتی ہے ان کے اصل نام کے بارے میں مائیکل ہارٹ لکھتے ہیں:

> ''ہم یہ بھی یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتے کہ اس کا اصل نام کیا تھا؟ غالباً یہ عام یہودی نام ''یہوشوا'' تھا۔'' (۱۰۴)

عیسیٰ اسی کی معرب شکل ہے مسیح کی وجہ تسمیہ کے بارے میں علی عباس جلال پوری لکھتے ہیں:

> '' قدیم زمانے میں زیتون مقدس درخت سمجھتے تھے اور تاج پوشی کے وقت بادشاہوں کا مسح زیتون کے تیل سے کرتے تھے۔ مسیحا کا لغوی معنی ہے، مقدس تیل سے مسح کیا گیا۔'' (۱۰۵)

ان کی پیدائش پر یہودیوں نے عموماً اعتراضات کیے ہیں لیکن قرآن مجید کی رو سے حضرت مریمؑ کو اللہ تعالیٰ

نے بغیر مرد کے چھوئے یعنی عیسیٰ کو خدا نے بن باپ کے پیدا کیا۔ آپ نے شیر خوار گی ہی میں اپنی نبوت کا اعلان کر دیا تھا۔ اللہ تعالیٰ نے انجیل انہی پر نازل فرمائی۔ اللہ تعالیٰ نے انہیں بہت سے معجزوں سے سرفراز فرمایا تھا۔ ان میں سب سے اہم مردوں کا زندہ کرنا ہے اس بارے میں مولانا کوثر نیازی نے لکھا ہے۔

> ''اللہ تعالیٰ نے شفائے امراض میں حضرت مسیحؑ کو وہ کمال کلی عطا کیا جسے دیکھ کر بڑے بڑے اطباء دنگ ہو کر رہ گئے۔ ان کمالات میں ایک کمال احیائے موتی یعنی مردوں کو زندہ کرنا تھا۔ یہ ان کا سب سے بڑا معجزہ تھا۔ مصائم التنزیل میں عبداللہ ابنِ عباسؓ سے روایت کی گئی ہے کہ حضرت عیسیٰ نے چار شخصوں کو زندہ کیا تھا۔
>
> ۱۔ عاذر حضرت مسیح کا دوست جسے تین دن کے بعد قبر سے نکالا
>
> ۲۔ ایک بڑھیا کا بیٹا جس کا جنازہ لے جایا جا رہا تھا اور لوگوں کے کندھوں سے اتر کر گھر آ گیا
>
> ۳۔ ایک چونگی محصول لینے والی کی بیٹی جو ایک دن کی مری ہوئی اپنے گھر میں پڑی تھی
>
> ۴۔ سالم بن نوح (۱۰۶)

اس کے علاوہ آپ کے معجزات میں اندھوں کو بینائی دینا ، برص کے مریضوں اور کوڑھیوں کا علاج وغیرہ شامل ہیں۔ آپ کی ان طبی خصوصیات کی بنا پر فارسی اور اردو ادب میں مسیح کا لفظ ماہر طبیب کے استعارے کے طور پر استعمال ہونے لگا ہے۔ اگر چہ حضرت عیسیٰ مسیحؑ کی زندگی مختصر تھی لیکن پھر بھی اس قدر ہمہ جہت اور متاثر کن تھی کہ آج دنیا میں دیگر مذاہب کے مقابلے میں ان کے پیروکار بہت زیادہ ہیں۔ یہودیوں کا ان کو صلیب پر چڑھانے کے دعوے کو بھی قرآن نے مسترد کر دیا ہے (تفصیل کے لیے اسی باب میں تلمیح 'صلیب' ملاحظہ ہو)۔

ان تمام باتوں کے باوجود ہماری قدیم وجدید شاعری نے ان کے معجزات ہی کو بیش تر اپنا مضمون بنایا ہے۔

اس معاملے میں فیض بھی دیگر کلاسک شعراء سے چنداں مختلف نہیں۔ اگر چہ عیسیٰؑ اپنے زمانے کے سب سے بڑے ترقی پسند اور غریب و مجبور طبقے کے ہم نوا اور استحصالی طبقے کے مخالف تھے۔ جس کی پاداش میں انہیں سخت سزاؤں سے بھی گزرنا پڑا۔ اس کے باوجود فیض نے عیسیٰؑ کی زندگی کے اس رخ سے تلمیح اخذ نہیں کی بلکہ کلاسک شاعری کی تقلید میں ان کی مسیحائی کو اپنی تلمیحات کا موضوع بنایا ہے۔ انہوں نے مسیحا کو انفرادی و اجتماعی طبیب معاشرہ کی تلمیح کے طور پر برتا ہے۔ اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ فیض نے اس معاملے میں جدت اختیار نہیں کی بلکہ قدماء کی پیروی کو ہی مستحسن سمجھا ہے۔

منات:

فیض نے اپنی نظم ''ٹوٹی جہاں جہاں کمند'' میں منات اور لات کو یکجا استعمال کیا ہے۔

ے نہیں رہا حرم دل میں اک صنم باطل — ترے خیال کے لات و منات کی سوگند (۱۰۷)

منات مکہ سے مدینے جانے والی سڑک پر سیاہ پتھر سے بنا ہوا ایک بت اور عرب قبائل کا مشترک دیوتا اور معبود تھا۔ قرآن میں بھی اس کا ذکر لات کے ساتھ اکٹھے ہی سورہ النجم میں آیا ہے۔ قبیلہ اوس اور خزرج میں اس کی پرستش اور اہمیت کافی زیادہ تھی۔ عام طور پر اس کے نام پر قربانی کے جانوروں کا خون بہایا جاتا تھا۔ موت، قربانی اور قسمت کا دیوتا سمجھا جاتا تھا۔ عموماً مشرکین عرب میں لات، منات اور عزیٰ خدا کی بیٹیوں کے طور پر مشہور تھے۔ اسلام نے ویسے بھی بت پرستی کی ممانعت کی ہے لیکن فتح مکہ کے بعد خانہ کعبہ میں موجود دیگر تمام بتوں کو اکھاڑ کر توڑ دیا گیا۔ اس تلمیح کے فنی استعمال پر ماقبل لات کی ذیل میں بحث کی جا چکی ہے۔

نائب اللہ فی الارض:

فیض نے یہ تلمیح سرِ وادیٔ سینا کی پہلی نظم ''انتساب'' میں استعمال کی ہے۔

ے کارخانوں کے بھوکے جیالوں کے نام
بادشاہ جہاں والیٔ ماسوا نائب اللہ فی الارض
دہقان کے نام (۱۰۸)

یہ تلمیح بھی قرآنی آیت سے ماخوذ ہے سورہ البقرہ کے ابتدائی آیتوں میں تخلیقِ آدم پر روشنی ڈالتے ہوئے

جب اللہ تعالیٰ نے فرشتوں سے کہا کہ میں زمین میں اپنا خلیفہ (نائب) بنانا چاہتا ہوں تو فرشتوں نے اس کی مخالفت کی تھی۔ یہ تلمیح اسی آیت سے ماخوذ ہے کہ انسان زمین پر اللہ کا نائب اور خلیفہ ہے۔

فیضؔ کی یہ نظم اپنی کلی حیثیت میں ان کے ترقی پسند نظریات کی بہترین عکاس ہے۔ وہ اپنی اس کتاب کا انتساب دنیا کے کارخانے کو چلانے والے ہاتھوں کے نام کرتے ہیں۔ درجہ بالا تلمیح میں وہ نائب اللہ فی الارض کے معنوں کو قدرے محدود کر کے صرف دہقان یا کسان کے نام کرتے ہیں جو اپنے خون پسینے سے زمین کا سینہ چیر کر اس میں سے باقی دنیا والوں کے لیے اناج اگاتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ کسان ہی کو بادشاہ جہان اور والی کا درجہ دیتے ہیں۔ اللہ تعالیٰ تمام انسانوں کا رازق ہے اور اپنی رزاقیت کے لیے خداوندِ تعالیٰ کاشتکار و کسان سے زیادہ کام لیتا ہے۔ اسی لحاظ سے فیضؔ نے دہقان کو اللہ کا نائب فی الارض قرار دیا ہے۔

ویبقیٰ وجہ ربک:

یہ تلمیح اس مشہور نظم کے عنوان میں لائی گئی ہے جو کہ ''مرے دل مرے مسافر'' میں شامل ہے اور نسخہ ہائے وفا کے صفحہ ۶۵۶ پر درج ہے۔

یہ قرآن مجید کے سورہ رحمان سے ماخوذ تلمیح ہے۔

وَيَبقىٰ وَجه رَبِّكَ ذُوالجَلالِ وَالاِكرَم ۔

ترجمہ : اور باقی رہے گا منہ ترے رب کا، بزرگی اور عظمت والا (۱۰۹)

اس سے قبل کہ آیت میں یہ بتایا گیا کہ تمام مخلوقات فنا ہونے والی ہیں کوئی بھی زندہ چیز ہمیشہ زندہ نہیں رہ سکتی سوائے ذات باری تعالیٰ کے۔ وجہ ربک سے مراد اللہ تعالیٰ کی ذاتِ بابرکات ہی ہے۔ بعض مفسرین کے خیال میں جس بھی شے کی جہت اور سمت اللہ کی جانب ہو وہ لافانی ہے یعنی احکامِ الٰہی کی پاسداری اور دیگر نیک اعمال دربارِ عالیہ میں کبھی ختم نہ ہوں گے۔ بہر حال آیت کریمہ کا مختصر خلاصہ یہی ہے کہ ذاتِ باری تعالیٰ کے علاوہ دیگر تمام اشیاء فانی ہیں البتہ نیکوکاروں کے اعمال بھی ضائع نہ ہوں گے۔

اب اگر اس شرح کی روشنی میں فیضؔ کی نظم پر نظر ڈالیں تو یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ فیض کی اس نظم

کا بنیادی مصرع ''جب راج کرے گی خلقِ خدا'' ہے۔اس میں فیضؔ سامراجی، سرمایہ داری، استحصالی نظام کے خاتمے کی نوید سنا کر یہ کہنا چاہ رہے ہیں کہ آخر کار دنیا کی حکومت و اختیار اللہ کے نیک بندوں کے ہاتھوں میں ضرور آئے گا۔راقم کی رائے کے مطابق فیضؔ یہاں اس آیت کی دوسری تفسیر یعنی نیک اعمال، نیک کام ہی باقی رہنے والے ہیں پر روشنی ڈالتے نظر آتے ہیں۔

یارِ غار:

ے یار اغیار ہو گئے ہیں
اور اغیار مُصر ہیں کہ وہ سب
یارِ غار ہو گئے ہیں
اب کوئی ندیم باصفا نہیں ہے
سب رند شراب خوار ہو گئے ہیں۔(۱۱۰)

جدید لب ولہجہ کی اور بغیر عنوان کے اس نظم میں فیضؔ نے یارِ غار کی تلمیح استعمال کی ہے۔

یارِ غار کی تلمیح اسلامی تاریخ کے ابتدائی دور سے ماخوذ ہے اور اب یہ قریبی دوست، مشکل میں ساتھ دینے والے اور ندیم باصفا کے لیے مستعمل ہوتی ہے۔اس کا اشارہ حضرت ابو بکرؓ کی طرف ہے۔آپ نے ہجرت مدینہ کے وقت جن نامساعد حالات میں حضورﷺ کا ساتھ دیا اور جس طرح تمام قبائل عرب کی دشمنی کے باوجود حضورﷺ کی اعانت کی اس حوالے سے آپ کو یارِ غار کہا جاتا ہے۔سیرت خیر الانام کے مطابق:

''مسلمانانِ مکہ کے ترک وطن پر کفار قریش گھبرا گئے کہ اہلِ اسلام کسی دوسرے علاقے میں قوت حاصل کر کے مکہ پر نہ ٹوٹ پڑیں۔دار الندوہ میں اس مسئلے پر عمومی مشورہ ہوا بڑے غور و بحث کے بعد ایک تجویز طے پائی کہ مکہ مکرمہ کے ہر قبیلے سے ایک کڑیل جوان کو چنا جائے اور یہ لوگ مشترکہ طور پر (معاذاللہ) آنحضرتﷺ کو قتل کر ڈالیں تا کہ بنو ہاشم اور مسلمانوں

کو سارے قبائل سے جنگ کرنے کی ہمت نہ ہو سکے۔اور اس طرح وہ خون بہا لینے پر آمادہ ہو جائیں۔۔۔مشرکین قریش رات کو حسب پروگرام آئے اور آپ کے گھر کا محاصرہ کر لیا اور صبح تک انتظار کرتے رہے یہ لوگ تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد کھڑکی سے جھانک کر اپنا اطمینان کر لیتے تھے کہ اندر کوئی شخص سو رہا ہے لیکن اندر جانے کا حوصلہ کسی کو نہ ہوا جب رات زیادہ گزر گئی تو خدائے قادر وقیوم نے آپ ﷺ کے دشمنوں کو غافل کر دیا آپ ﷺ ان کو بے خبر چھوڑ کر حضرت ابوبکرؓ کے مکان پر پہنچے جہاں سے ''غارِ ثور'' میں تین روز کے قیام کے لیے روانہ ہوگئے ۔ صبح ہوئی تو کافروں کو آنحضرت ﷺ کی جگہ حضرت علیؓ مکان میں ملے۔تو انہوں نے برہمی کا اظہار کیا لیکن انہیں نقصان نہ پہنچایا پھر آپ ﷺ اور حضرت ابوبکرؓ کی ہر جگہ تلاش شروع ہوئی۔گرفتاری کے لیے انعام بھی مقرر کیا گیا۔

بیان کیا جاتا ہے کہ کھوجی تلاش کرتے کرتے غارِ ثور تک بھی پہنچ گئے تھے اس موقع پر حضرت ابوبکرؓ دشمنوں کو اس قدر قریب دیکھ کر گھبرا گئے تو آپ ﷺ نے فرمایا ''لاتحزن ان اللہ معنا'' (۹ التوبہ ۴۰) یعنی غم نہ کرو اللہ ہمارے ساتھ ہے۔چنانچہ اللہ تعالیٰ نے قریب پہنچنے کے باوجود ناکام اور نامراد لوٹا دیا۔ یہاں آنحضرت ﷺ تین دن مقیم رہے۔اس دوران میں حضرت ابوبکرؓ کی بیٹی حضرت اسمأ صبح وشام آپ کے لیے کھانا اور حضرت عبداللہ بنِ ابی بکرؓ تازہ بہ تازہ خبریں پہنچاتے رہے۔علاوہ ازیں حضرت ابوبکرؓ کے مولیٰ عامر بن فہیر بکریاں چرانے ادھر آ نکلتے ۔ اس سے ایک تو آنے جانے والوں کے قدموں کے نشان مٹ جاتے دوسرے دودھ

وغیرہ دے جاتے۔ چوتھے روز (طے شدہ لائحہ عمل کے مطابق) عبداللہ بن
اریقط دو اونٹنیاں لے کر غار کے باہر آ پہنچا۔'' (۱۱۱)

انہی تین روز کے قیامِ غارِ ثور کے حوالے سے حضرت ابوبکرؓ یارِ غار کے لقب سے یاد کیے جاتے ہیں اور مشرقی ادب میں پختہ دوستی اور بے لوث قربانی کی تلمیح و علامت کے طور پر یارِ غار کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ فیض نے بھی اسی پس منظر میں یہ تلمیح استعمال کی ہے۔ دوست احباب کی بے مروتی، دوغلے پن اور ہرجائی پن کا گلہ بڑے بہترین انداز میں کیا ہے۔ شاعر کے خیال میں یار و اغیار کی پہچان بہت مشکل ہوگئی ہے اسی ضمن میں وہ کہتے ہیں کہ یاروں نے اغیار اور اغیار نے یارِ غار ہونے کا دعویٰ کر دیا ہے۔ جس میں سے اصل و نقل کی پہچان گم ہوگئی ہے۔

یدِ بیضاء:

فیض نے یہ تلمیح اپنی نظم ''بلیک آؤٹ'' میں اس طرح استعمال کی ہے۔

ع برق آئے میری جانب یدِ بیضاء لے کر (۱۱۲)

ید بیضاء حضرت موسیٰ کا معجزہ تھا۔ حضرت موسیٰ کا ذکر اس سے پہلے بھی ''پھر برق فروزاں ہے سروادیٔ سینا'' کی ذیل میں آ چکا ہے۔ آپ اللہ تعالیٰ کے مقرب پیغمبر، کلیم اللہ، بنی اسرائیل اور فرعونیوں کی طرف مبعوث تھے۔ مدین میں ۱۰ سال حضرت شعیبؑ کے ساتھ گزارنے کے بعد جب آپ واپس ہوئے تو راستے میں کوہِ طورِ ایمن پر آپ پر وحی نازل ہوئی۔ پیغمبری اور معجزات عطا کیے گئے (اردو میں ضرب المثل ''آگ لینے گئے اور پیغمبری لے کے آ گئے'' اسی واقعے سے ماخوذ ہے) ان معجزات کے بارے میں قصص الانبیاء میں لکھا ہے:

''پھر اپنی قدرت کے اظہار کے لیے اور اپنی (کن فیکون) کی شان دکھانے
کے لیے موسیٰ سے فرمایا۔
ترجمہ : اے موسیٰ تیرے دائیں ہاتھ میں کیا ہے؟ (سورہ طٰہٰ ۲۰/۱۷
) جواب دیا (ترجمہ القرآن) ''یہ میری لاٹھی ہے جس پر میں ٹیک لگاتا ہوں
اور جس سے میں اپنے بکریوں کے لیے پتے جھاڑ لیا کرتا ہوں۔ اس میں

مجھےاور بھی بہت سے فائدے ہیں (فرمایا)
اے موسٰی اسے نیچے ڈال دے چنانچہ ان کے ڈالتے ہی وہ سانپ بن کر دوڑنے لگی (سورہ طٰہٰ ۱۸۔۱۹۔۲۰/۲۰) پھر اللہ تعالیٰ نے آپ کو حکم دیا کہ اپنا ہاتھ گریبان میں ڈال کر نکالیں، جب نکالا تو وہ چاند کی طرح چمک رہا تھا۔ یہ سفیدی ،پھلبہری وغیرہ کے مرض کی وجہ سے نہیں تھی (بائبل کے الفاظ یہ ہیں'' پھر خداوندِ تعالیٰ نے اس سے یہ بھی کہا کہ تو اپنا ہاتھ اپنے سینے پر رکھ کر ڈھانک لے۔اس نے اپنا ہاتھ اپنے سینے پر رکھ کر ڈھانک لیا اور جب اسے نکال کر دیکھا تو اس کا ہاتھ کوڑھ سے برف کی مانند سفید تھا'' خروج باب نمبر ۴۔فقرہ ۶۔ یہ بائبل کے مصنفین کی غلطی ہے)۔اس لیے اللہ تعالیٰ نے فرمایا:
ترجمہ القرآن :اپنے ہاتھ کو اپنے گریبان میں ڈال ۔ وہ سفید چمکدار نکلے گا بغیر کسی عیب کے اور خوف سے (بچنے کے لیے) اپنے بازو اپنے طرف ملالے'' سورہ القصص ۳۲/۲۸اس طرح سورہ النمل آیت ۱۲ میں بھی یدِ بیضا کا ذکر ہے'' (۱۱۳)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرآن اور بائبل کی روشنی میں یدِ بیضا اللہ کی طرف سے موسٰی کو عطا کردہ خصوصی معجزہ تھا۔فیض نے اپنی شاعری میں اسے اپنے اصل پس منظر سے ہٹ کر عام روشنی،نور اور علم کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ چونکہ پہلے بھی یہ بات بیان کی جا چکی ہے کہ بلیک آؤٹ علم وفن سے گمراہی کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور جہالت وظلمت کا استعارہ ہے ایسے میں فیض کا برق اور یدِ بیضا کو بلانا دراصل نور،حکمت اور دانائی کو بلانے کے برابر ہے۔بااین ہمہ یدِ بیضا تاریخی تلمیح ہے جسے اس کے نورانی پس منظر کے حوالے سے فیض نے آگہی اور روشنی کے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔

حواشی

۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۹۰

۲۔ قصص الانبیاء ص:۳۰۔۳۱

۳۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۶۳

۴۔ ایضاً ص:۶۱۷

۵۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد:۱ ص:۳۱۷

۶۔ قرآنی اردو، از عاشق حسین ص:۳۷

۷۔ اسلامی انسائیکلوپیڈیا، مؤلف مفتی محبوب عالم ص:۳۲

۸۔ قرآن مجید سورہ انبیاء، آیت نمبر:۶۹

۹۔ نسخہ ہائے وفا ص:۳۹۷

۱۰۔ ایضاً ص:۳۲۶

۱۱۔ ایضاً ص:۱۳۴

۱۲۔ حسین بن منصور حلاج، تدوین وتالیف، طاہر منصور فاروقی ص:۸۶تا۹۲

۱۳۔ نسخہ ہائے وفا ص:۳۵۳

۱۴۔ روایات تمدن قدیم، از علی عباس جلال پوری ص:۱۶۵

۱۵۔ زمین، انسان اور مذہب، از سیف الدین بوہرہ ص:۳۲۳ تا ۳۲۵

۱۶۔ قدیم مذہبی تاریخ، از محمد موسیٰ خان دناوَلی ص:۱۰۱۔۱۰۲

۱۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۳۳۱

۱۸۔ معارف القرآن جلد:۱، مفتی محمد شفیع ص:۷۳

۱۹۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۰۳

۲۰۔ وکی پیڈیا، ۱۸ مارچ ۲۰۱۲ ملاکنڈ خیبر پختونخوا

۲۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۲

۲۲۔ نسخہ ہائے وفا ص:۳

۲۳۔ ایضاً ص:۵۲

۲۴۔ ایضاً ص:۵۵۱

۲۵۔ ایضاً ص:۴۲

۲۶۔ ایضاً ص:۵۲۵

۲۷۔ روایات تمدن قدیم، علی عباس جلال پوری ص:۱۵۷

۲۸۔ اسلامی انسائیکلوپیڈیا، مؤلف مفتی محبوب عالم ص:۲۳۳۔۲۳۴

۲۹۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۲۱۔۴۲۲

۳۰۔ ایضاً ص:۴۶

۳۱۔ ایضاً ص:۵۲

۳۲۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد:۶ ص:۳۹۴

۳۳۔ نسخہ ہائے وفا ص:۶۵۵

۳۴۔ القرآن پارہ ۳۰، سورہ القارعۃ، آیت:۵

۳۵۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۵۹

۳۶۔ تلمیحاتِ غالبؔ، مرتب محمود نیازی ص:۲۷،۷۰،۷۱

۳۷۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد:۷ ص:۳۹۳۔۳۹۴

۳۸۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۳۳

۳۹۔ تلمیحاتِ احمد فرازؔ، میمونہ ریاض (تحقیقی مقالہ) ص:۹۷

۴۰۔ وحیدالدین سلیم ص:۱۲۷،۱۲۹

۴۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۳۷

۴۲۔ ایضاً ص:۳۶۰

۴۳۔ اسداللہ خاں غالبؔ، دیوانِ غالبؔ ص:۶۳

۴۴۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۵۹

۴۵۔ نسخہ ہائے وفا ص:۶۸۱
۴۶۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد:۹ ص:۱۵۱
۴۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۲۶
۴۸۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد:۲۳ ص:۳۳۱
۴۹۔ القرآن الکریم،مترجم مولانا محمود الحسن،سورہ یوسف،آیت نمبر۲۴ تا ۳۰
۵۰۔ نسخہ ہائے وفا ص:۲۶۵
۵۱۔ ایضاً ص:۵۱۹
۵۲۔ روایات تمدنِ قدیم ص:۱۰۵
۵۳۔ اسلامی انسائیکلوپیڈیا،مؤلف مفتی محبوب عالم ص:۳۱۹
۵۴۔ دائرہ معارف اقبال از ملک حسن اختر ص:۲۲۱
۵۵۔ نسخہ ہائے وفا ص:۶۴
۵۶۔ زمین،انسان اور مذہب،سیف الدین بوہرہ ص:۳۱۲
۵۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۲۸۱
۵۸۔ ایضاً ص:۵۴۸
۵۹۔ ایضاً ص:۶۷۹
۶۰۔ ایضاً ص:۶۸۹
۶۱۔ ایضاً ص:۶۱۹
۶۲۔ ایضاً ص:۶۸۰
۶۳۔ فلسفہ ہند و یونان،از دین محمد شفیقی عہدی پوری ص:۸۲
۶۴۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۲
۶۵۔ ایضاً ص:۱۶۱
۶۶۔ حکایاتِ گلستانِ سعدی (اردو) مرتب،صوفی محمد ندیم محمدی ص:۱۴۰
۶۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۵۱تا۵۵۶

۶۸۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۵۹

۶۹۔ ایضاً ص:۵۵۹

۷۰۔ شہادت امام حسین فلسفہ وتعلیمات ص:۱۶۷تا۱۶۹

۷۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۱۶

۷۲۔ ایضاً ص:۲۶۸

۷۳۔ القرآن،سورۃ النساء،آیت:۱۵۷

۷۴۔ قصص الانبیاء،مترجم سید اظہر علی شاہ ص:۴۳۶

۷۵۔ کلاسیکی اردو شاعری کے روایتی ادارے،کرداراور علامتیں،ڈاکٹر تنویر احمد علوی،ص:۵۹

۷۶۔ نسخہ ہائے وفا ص:۵۴۶

۷۷۔ تلمیحاتِ غالب،محمود نیازی ص:۵۵

۷۸۔ تفسیر ابنِ کثیر(تفسیر القرآن)مترجم،مولانا محمد صاحب جوناگڑھی ص:۳۳۷،۳۳۸

۷۹۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۱۱

۸۰۔ روایاتِ تمدنِ قدیم ص:۱۵۵

۸۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۶۸۲

۸۲۔ القرآن مجید،سورہ بنی اسرائیل،آیت:۸۱

۸۳۔ معارف القرآن،جلد،پنجم ازمولانا مفتی محمد شفیع ص:۵۲۱

۸۴۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۳۴

۸۵۔ ایضاً ص:۵۴۶

۸۶۔ خزانہ تلمیحات،محمود نیازی ص:۳۷۴

۸۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۲۵

۸۸۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد ۱۷ ص:۱۴۴،۱۴۵

۸۹۔ نسخہ ہائے وفا ص:۳۱۶

۹۰۔ القرآن،سورہ البقرہ،آیت:۱۱۷

۹۱۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۶

۹۲۔ ایضاً ص:۵۲

۹۳۔ اسلامی انسائیکلو پیڈیا، مرتبہ، مفتی محبوب عالم ص:۵۸۸، ۵۸۹

۹۴۔ نسخہ ہائے وفا ص:۱۲۵

۹۵۔ ایضاً ص:۴۲۱

۹۶۔ القرآن سورہ الفجر، آیت: ۶ تا ۸

۹۷۔ اسلامی انسائیکلو پیڈیا، مرتبہ، مفتی محبوب عالم ص:۴۱۰

۹۸۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۴۶

۹۹۔ تلمیحاتِ اقبالؔ، از عابد علی عابد ص:۱۸۳

۱۰۰۔ نسخہ ہائے وفا ص:۶۸۰

۱۰۱۔ ایضاً ص:۱۱۵

۱۰۲۔ ایضاً ص:۱۶

۱۰۳۔ ایضاً ص:۴۳۳

۱۰۴۔ سو عظیم آدمی، مترجم، محمد عاصم بٹ ص:۳۸

۱۰۵۔ روایات تمدن قدیم، علی عباس جلال پوری ص:۶۲

۱۰۶۔ آئینہ تثلیث، مولانا کوثر نیازی ص:۳۹

۱۰۷۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۴۶

۱۰۸۔ ایضاً ص:۳۹۰

۱۰۹۔ القرآن، سورہ الرحمٰن، آیت: ۲۷

۱۱۰۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۵۹

۱۱۱۔ سیرت خیر الانام، از اردو دائرہ معارف اسلامیہ ص:۱۲۲ تا ۱۲۵

۱۱۲۔ نسخہ ہائے وفا ص:۴۰۳

۱۱۳۔ قصص الانبیاء ص:۳۸۶ تا ۳۸۸

باب سوم

ن م راشد کی تلمیحات

آدم:

ن م راشدؔ نے آدم کو بطورِ تلمیح اپنی شاعری میں کئی مقامات پر استعمال کیا ہے

ـــ آدم کے جشنِ ولادت کے مجھور
باہم ابد میں ملیں گے (۱)

ـــ جشنِ آدم پر بچھڑ کر ملنے والوں کا وصال (۲)

ـــ ہمارے نئے خواب ہیں آدمِ نو کے خواب (۳)

ـــ انہی ریحانوں کی خوشبوؤں کا بلوا پھوٹے
ابتداء جس کی کبھی
بسترِ آدم سے ہوئی (۴)

اس طرح آدم کی تلمیح کے ساتھ متعلقہ حوّا کو بھی راشد نے اپنی شاعری میں برتا ہے

ـــ کیسا حوّا، کیسا مریم کھیل (۵)

یہ تلمیح راشدؔ نے اپنی شاعری میں ''انسان'' کے معنوں میں برتی ہے۔ چونکہ آدمؑ اور حوّا کی تخلیق کا ذکر گذشتہ باب میں ہو چکا ہے اس لیے یہاں تکرار سے بچنے کے لیے قصہ آدمؑ و حوّا کو چھوڑ کر راشد کے ہاں تلمیح کے استعمال کا جائزہ لیتے ہیں۔ یہ بات تو واضح ہے کہ آدمؑ وحوا کو راشد نے جہاں جہاں بھی اپنی شاعری میں برتا ہے وہاں ان سے مراد انسانوں کے جدّ اعلیٰ ہیں۔ نیز یہ کہ ان کے ذہن میں نسلِ انسانی کی شروعات آدم وحوا سے ہوئی۔ البتہ انسان اپنی گمراہی اور نادانی کے سبب جنت سے بھی اترا اور مقامِ آدمیت سے بھی۔ جنت کے ساتھیوں کے بچھڑ جانے کا الم انسان کو جنتِ ارضی بنانے پر اکساتا ہے۔ اسی لیے راشد آدم سے زیادہ آدمِ نو کا تذکرہ کرتے ہیں اور جنتِ گم گشتہ

کے برعکس جنتِ ارضی کے داعی ہیں۔اگر چہ راشد نے ماضی سے اپنی بے تعلقی کا اظہار ہر جگہ کیا ہے لیکن ہمارا موضوع چونکہ راشد کی تلمیح یعنی ان کے تخیل اور تخلیقی لاشعور کا وہ حصہ ہے جس کا سروکار ماضی سے ہے۔اس لیے ہم راشد کے اس دعوے کی بالکل مخالف سمت میں گامزن رہیں گے۔

آسکر وائلڈ:

راشد نے اس شخصیت کو اپنی شاعری میں اس طرح سمویا ہے

بہت دن آسکر وائیلڈ کی مدہوش دنیا میں

گزاری ہیں کئی راتیں تیاتر میں (۶)

آسکر وائلڈ آئرلینڈ کا ادیب، ڈرامہ نگار، صحافی اور مکالمہ نگار تھا۔ وہ ۱۶ اکتوبر ۱۸۵۴ء کو پیدا ہوا۔اس نے کم عمری ہی میں اپنا ادبی مقام بنالیا تھا اور ۱۸۸۰ء تک کے مختصر عرصے میں اس کا شمار لندن کے مشہور ڈرامہ نگاروں میں ہونے لگا تھا۔ ڈرامہ میں وہ اپنی رزمیہ خصوصیات کے لیے خاصا مقبول ہوا۔اس کے تخلیق کردہ ادب پر کلاسیکیت کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ اپنی حسن پرستی، جمالیت یا جمال پسندانہ فکر کے حوالے سے بھی شہرت رکھتا ہے۔ امریکہ میں انگریزی ادبی نشاۃ ثانیہ پر اس کے لیکچروں، منظومات اور مضامین کو چھاپا گیا۔ ۱۸۹۰ء میں اپنے ناول ''دی پکچر آف ڈورین گرے'' میں اس نے اپنے تمام فکر و فلسفے کو سمونے کی کامیاب کوشش کی۔ علاوہ ازیں اپنی زندگی کی آخری طویل نظم میں قید و بند کی صعوبتوں پر تفصیلی روشنی ڈالی۔ ۴۶ سال کی عمر میں ۳۰ نومبر ۱۹۰۰ء کو پیرس میں فوت ہوئے۔

راشد نے آسکر وائلڈ کو شعری ضرورت کے تحت قدرے تفصیل سے لکھا ہے۔اس کے مست، دلکش اور جمال پسند ادب کے حوالے سے اشارۃً کہا ہے کہ میں نے کافی عرصہ اسے اپنے مطالعے اور فکر میں سمویے رکھا۔ یہاں راشد کی شاعری کے ابتدائی رومانیت پسند دور کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

ابوجہل:

راشد نے یہ تلمیح نظم ''بے چارگی'' میں استعمال کی ہے جو کلیات کے آخری حصے میں شامل ہے اور جسے کسی

مجموعہ کلام سے نہیں بلکہ ''نیا دور'' کے راشد نمبر سے لیا گیا ہے۔

ابو جہل اژدہا بن کر
خجالت کے شجر کی شاخ پر غلطاں (۷)

ابو جہل کا پورا نام عمرو بن ہشام بن المغیرہ تھا اور وہ قریش کے بنی مخزوم خاندان سے تھا۔ وہ ۵۷۰ء میں یا اس کے کچھ عرصہ بعد پیدا ہوا۔ اسلام اور محمد رسول پاک ﷺ کے ابتدائی اور سخت دشمنوں میں سے تھا۔ اپنی ہٹ دھرمی اور جہالت کے سبب حضور ﷺ نے اسے ابو جہل کہا۔ ''ابو جہل کو اس لیے ابو جہل نہیں کہا گیا کہ وہ ان پڑھ تھا۔ وہ تو اس ماحول اور معاشرے کا بہت بڑا دانشور تھا۔ لیکن حق کو قبول نہیں کیا نفسانی خواہشات کی پیروی کی۔ اس لیے زبانِ رسول ﷺ نے ابو جہل کہا۔'' (۸)

اگر چہ وہ خود کو ابوالحکم کہلواتا تھا لیکن اس نے ابو جہل کے نام ہی سے تاریخ میں شہرت پائی۔ ہجرت سے قبل حضور ﷺ کے قتل کی سازش بھی اسی نے بنائی تھی اور دورانِ نماز آپ ﷺ پر اونٹ کی اوجھڑی بھی اسی کے کہنے سے ڈالی گئی۔ جنگ بدر کے بڑے اسباب میں سے ایک سبب یہ تھا کہ افواہ پھیل گئی تھی کہ مسلمان ابوسفیان کی سرکردگی میں شام سے آنے والے تجارتی قافلے کو لوٹنا چاہتے ہیں اس لیے مکّہ سے ایک بڑا لشکر اس قافلے کی اعانت اور اس قافلے کے لوٹنے والوں کی سرکوبی کے لیے روانہ ہوا۔ بعد میں جب یہ قافلہ صحیح سلامت مکّہ پہنچا اور قاصد کے ذریعے اس لشکر کو خبر بھی کر دی گئی تو ''اس پر کچھ سرداروں نے مکہ لوٹ جانے کی رائے دی۔ لیکن ابو جہل نہ مانا اور لڑنے پر مصر رہا۔ تنگ آ کر بنی زہرہ اور عدی کے قبائل لڑائی کو غیر ضروری سمجھ کر واپس آ گئے اور ابو جہل باقی ماندہ فوج کو لے کر مقام بدر کی طرف بڑھا۔'' (۰۹)

جنگِ بدر ہجرت کے دوسرے سال ۱۹ رمضان ۲ھ بمطابق ۱۶ مارچ ۶۲۴ء کو ہوئی۔ جس میں مسلمان اللہ کی مدد سے اپنے سے تین گنا بڑے لشکر پر غالب آئے۔ اس جنگ میں ۱۴ مسلمان شہید اور ۷۰ کافر مارے گئے جن میں ابو جہل اور عتبہ بھی شامل تھے۔ ابو جہل کی اسلام دشمنی کے پیچھے اس کی سرداری کی خواہش اور معاشی ضروریات کا بھی ہاتھ تھا۔

راشدؔ نے اپنی نظم ''بے چارگی'' میں جہاں اور بہت سی تاریخی تلمیحات سے کام لیا ہے وہاں ابو جہل کا شمار بھی

جہنم کے مکینوں میں کیا ہے۔ اپنے تخلیقی لاشعور میں انہوں نے ابوجہل کو جہنم میں شرمندگی کے شجر کا اژدہا بنا کر پیش کیا ہے۔ اس لحاظ سے ابوجہل کی یہ سزا ئی بھی ہے اور تاریخ سے غیر ثابت شدہ بھی۔ بہر حال اپنی نظم کی بنت وتعمیر میں ابوجہل کے کردار سے بخوبی کام لیا گیا ہے۔

ابولہب اور اس کی بیوی:

فکرِ راشؔد نے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

شبِ زفافِ ابولہب تھی، مگر خدایا وہ کیسی شب تھی
ابولہب کی دلہن جب آئی تو سر پہ ایندھن، گلے میں
سانپوں کے ہار لائی۔۔۔
ابولہب نے یہ رنگ دیکھا، لگام تھامی ۔لگائی
مہمیز، ابولہب کی خبر نہ آئی
ابولہب کی خبر جو آئی، تو سالہا سال کا زمانہ
غبار بن کر بکھر چکا تھا (۱۰)

راشؔد نے اسلام کے ابتدائی دور کے اس کردار اور قرآن مجید کی سورہ لہب سورہ نمبر ۱۱۱ کی معتوب شخصیت کو بطورِ تلمیحاتی علامت اپنی شاعری میں بڑی خوب صورتی سے جگہ دی ہے۔ ابولہب حضورﷺ کا چچا اور عبدالمطلب کا بیٹا تھا۔ اس کا نام عبدالعزیٰ تھا۔ ابولہب کا نام اس کی خوب صورتی کی وجہ سے پڑا۔ یعنی شعلے کا باپ۔ مسلمانوں میں یہ نام معکوس معنوں میں مرّوج ہوا کہ اس کی دوزخ کی شہادت قرآن سے ثابت ہے۔ ابوطالب کی وفات کے بعد وہ بنوہاشم کا سردار بنا۔ اسلام دشمنی اور حضورِ پاکﷺ سے مخاصمت کے حوالے سے پیش پیش رہا۔ اس کی بیوی بھی اس معاملے میں اپنے اس شوہر سے دو ہاتھ آگے تھی۔ حضورﷺ کے راستے میں کیل، کانٹے اور گندگی بچھانا اس کا معمول تھا۔ بعض روایات کے مطابق اس کی موت بھی گلے میں مونج کی رسی پیوست ہوجانے سے واقع ہوئی۔ حمالۃ الحطب کے معنی جلانے کی لکڑیاں چننے والی کے ہیں جو یہ عورت حضورﷺ کی ایذا رسانی کے لیے ان کے راستے

میں بجھاتی تھی۔ابولہب جنگِ بدر میں مشرکین مکہ کی شکست سے دلبر داشتہ ہو کر رسوائی کی موت مرا۔

اپنی تاریخی حیثیت اور مقام کے برعکس راشد نے ابولہب اور اس کی بیوی کی علامتی اور تلمیحاتی حیثیت میں شاعرانہ اور تخلیقی جوہر کو شامل کر کے اسے کہیں سے کہیں پہنچادیا ہے۔ وہ ابولہب سے ایسا شخص مراد لیتے ہیں جو زندگی کی آسائشوں اور سہولیات کے لیے اپنی تہذیب اور معاشرے کو خیر باد کہ کر دیارِ غیر کا باسی بن جاتا ہے اور پھر جب ایک مقام پر وہ واپسی کے لیے رختِ سفر باندھتا ہے تو اس کے پاس لعل و گہر تو بہت ہوتے ہیں لیکن اپنی تہذیب اور معاشرے میں اس کا مقام نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ دوسرے معنوں میں وہ ذہنی طور پر (Adjust) نہیں ہو پاتا اور آخر کار وہ کہیں کا نہیں رہتا (راشد کی ذاتی زندگی میں بھی یہ پہلو خاصا نمایاں تھا) اس نظم میں ابولہب ایسے شخص جبکہ اس کی بیوی اپنے پرانے ساج، تہذیب اور گھر بار کی علامت کے طور پر سامنے آتی ہے۔شاعر نے اپنی فکرِ رسا سے اس تلمیح کو علامتی پیرائے میں برت کر نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا ہے۔ بڑی شاعری کا یہ کمال کہ پرانے اسالیب کو نئے عہد سے ہم آہنگ بنا کر معنی کا نیا لباس پہنایا جائے راشد کا جوہرِ خاص ہے۔

اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا:

راشد کی اس تلمیح کو سمجھنے کے لیے نظم کے اس خاص حصے کو تفصیلاً نقل کیا جاتا ہے

دیکھتی ہے جب کبھی آنکھیں اٹھا کر تو مجھے
قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیرِ قدیم
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت و صحرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا
قافلہ بن کر گزر جاتے ہیں سب
قصہ ہائے مصر و ہندوستان و ایران و عرب (۱۱)

اگر چہ راشد کی مذکورہ تلمیح بطور ایک مصرع کسی خاص واقعے کی طرف اشارہ نہیں کرتی لیکن عالمی تاریخ میں ہمیں بہت سے ایسے اشخاص کا سراغ مل جاتا ہے جنھوں نے اپنی محبوباؤں کی خاطر زندگیاں قربان کیں۔لیکن مذکورہ اقتباس کے خط کشیدہ الفاظ کے باہمی ربط یعنی عرب ،نجد،اور پھر اپنی محبوبہ کی خاطر جان دینے سے ہمارا ذہن فوراً طور پر قیس بنو عامر اور لیلیٰ کی تلمیح پر چلا جاتا ہے۔ان واقعات پر پچھلے باب میں بھی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔مجنوں نے اپنے عشق میں اوّل ننگ و ناموس دوم عیش و آرام سوم اس کے بعد ہوش و حواس اور آخر میں اپنی زندگی ہار دی۔یہاں نظم میں سیدھے سادھے اور اکہرے انداز میں عشق کے اس حزنیہ انجام پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

اسرافیل:

نظم کے عنوان ''اسرافیل کی موت'' کے علاوہ نظم میں یہ مصرع بطور ٹیپ بار بار آیا ہے

ے مرگِ اسرافیل پر آنسو بہاؤ (۱۲)

اسرافیلؑ اللہ تعالیٰ کے ان مقرب ملائک میں سے ہیں جن کے ذمّے خصوصی ذمہ داری سونپی گئی ہے۔اس لفظ کی اصل غالباً عبرانی سیرافیم ہے۔قیامت برپا ہونے سے قبل صور پھونکنا ان کی ذمہ داری ہے۔یعنی ان کی جنبشِ لب و سانس پر روزِ قیامت کا آنا موقوف ہے۔کہا جاتا ہے کہ ارضِ ظلمات میں پہنچنے سے پہلے ذوالقرنین کی اسرافیل سے ملاقات ہوئی۔وہ وہاں ایک پہاڑی پر کھڑے تھے اور صور منہ میں تھا۔گویا بجا رہے ہیں اور آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔'' (۱۳)

نظم ''اسرافیل کی موت'' میں اسرافیل کے کردار اور علامتی تلمیحاتی حیثیت پر تبسم کاشمیری یوں رقمطراز ہیں:

''روایتی معنوں میں اسرافیل محشر کے روز اپنا صور پھونکے گا جس سے تمام مردہ زندہ ہو جائیں گے مگر راشد نے اسرافیل کو کائنات کے جمود،سکوت اور انحطاط کو ختم کر کے دوبارہ زندگی بخشنے والی علامت سے تعبیر کیا ہے۔اسرافیل کا وجود۔۔۔راشد کے ہاں زندگی کی علامت ہے۔۔۔راشد نے اسرافیل کے مجرد تصور کی تجسیم بھی کی ہے۔جس میں وہ بزرگی کے لباس میں ملبوس ہیں۔۔۔اس نظم کے آہنگ اور اسلوب میں ایک گریہ اور حزن کی مسلسل لے سنائی دیتی ہے۔یہ گریہ نوحہ کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔اس نظم میں ایک شدید مایوسی،ناامیدی اور سوز کی کیفیت ملتی ہے۔''(۱۴)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ راشد اسرافیل کے تصور کے بطن میں اتر کر اسے از سرِ نو متشکل کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ اسرافیل کو وہ زندگی کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ اسرافیل کی شخصی حیثیت اس نظم میں علامتی ہے اور راشد ایک نئی، اچھوتی اور خوبصورت علامت کے علاوہ تلازمات علامت لانے میں بھی کامیاب رہے ہیں پھر بھی اسرافیل کی تلمیحاتی حیثیت برقرار ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ راشد کے ہاں اسرافیل علامت ہوتے ہوئے بھی تلمیحاتی رنگ و آہنگ کا حامل ہے جو راشد کی فنکارانہ اپج کی دلیل ہے۔

اقبالؔ:

ن م راشد نے اپنی شاعری میں اقبال کا تذکرہ اس طرح کیا۔

ـــ فلاطوں سے اقبالؔ تک سب کے سینوں کی دولت رہا ہے (۱۵)

اگرچہ آج کے حالات میں علامہ اقبال (شاعرِ مشرق، حکیم الامت) تاریخ کا حصہ ہے۔ لیکن جب راشد کی نظم کو ہم عہد حاضر کے تناظر میں پرکھتے ہیں تو اقبال کی تاریخی اہمیت مزید اجاگر ہو جاتی ہے۔ لیکن چونکہ یہاں علامہ اقبال کی زندگی کے کسی خاص گوشے یا تاریخ کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا بلکہ صرف مجموعی انداز میں اقبال اور فکرِ اقبال ہی مراد ہے اس لیے تلمیح کے گذشتہ مباحث کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہاں ''اقبال'' تلمیح سے زیادہ ''اشارہ'' کی ذیل میں آتا ہے۔

اہرمن:

راشد کی منظومات میں یہ تلمیح ان کے ابتدائی دور کے کلام میں بکثرت استعمال ہوئی ہے۔ ذیل میں وہ مصرعے دیے جاتے ہیں جہاں اہرمن نے ان کے تخیل کو متاثر کیا۔

ـــ غرض جوانی میں اہرمن کے طرب کا سامان بن گیا میں (۱۶)

ـــ شکر ہے زندانی اہریمن و یزداں نہیں (۱۷)

ـــ دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا (۱۸)

ـــ لو آ گئے ہیں وہی پیروان اہریمن (۱۹)

ـــ نہ خیر و شر ہے نہ یزداں و اہرمن یہاں (۲۰)

ـ اور جہاں سوتے ہیں اہریمن بھی (۲۱)

ـ غم نصیب اہریمنوں کو گریہ و آہ و فغاں ! (۲۲)

ـ جس جگہ اہریمنوں کا بھی نہیں کچھ اختیار (۲۳)

اہرمن بطور تاریخ و تلمیح پر گذشتہ باب میں تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ زرتشتی عقائد کے مطابق دنیا میں خیر و شر کی قوتیں ابتداء سے انتہا تک ہوں گی۔ ان کے ہاں یزداں (خدا) خیر اور اہرمن رشیطان بدی کی علامت کے طور پر ابھرتا ہے۔ یزداں و اہرمن کی آویزش ابد تک جاری رہے گی لیکن اور آخر کار یزداں ہی کو غالب ہونا ہے۔ بہر صورت زرتشتی ثنویّت میں اہرمن بھی بنیادی اکائی ہے۔

راشدؔ نے چونکہ اپنی زیادہ تر شاعری ایران میں کی اور فارسی زبان و ادب کا اثر ان کے مزاج پر گہرا رہا ہے اس لیے ان کی شاعری میں بھی یزداں و اہرمن کی آویزش کے تذکرے زیادہ ہیں۔ ان کا تخلیقی لاشعور ایران و عرب کی تاریخ سے اپنی آبیاری کرتا ہے اس لیے بھی اہرمن کا ذکر زیادہ ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ انہوں نے اہرمن کو کلی طور پر اسلامی عقائد کے شیطان کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ جس طرح اسلامی ادب میں شیطان اپنی غیر مرئی شخصیت کے ساتھ ہر جگہ موجود و مشہور ہے بالکل انہی معنوں میں راشد نے اہرمن کا ذکر کیا ہے کہ کہیں تو وہ عیش و طرب کا سامان کر رہا ہے تو کہیں یزداں سے دست و گریباں ہے اور کہیں انسان اور مسلمانوں کی بیداری پر گریہ کناں ہے تو کہیں انسانوں کو غفلت اور دھوکے میں ڈالنے کی کوششوں میں لگا ہوا ہے۔

اہلِ کتاب:

راشد نے ''اہل کتاب'' کو اپنی نظم ''تعارف'' میں اس طرح استعمال کیا ہے۔

ـ نہ اہل ادب اور نہ اہل حساب

نہ اہل کتاب۔۔۔

ـ نہ اہل کتاب اور نہ اہل مشین (۲۴)

اہل کتاب کی اصطلاح قرآن سے ماخوذ ہے۔ جس سے مراد وہ لوگ ہیں جو کسی نہ کسی حوالے سے آسمانی کتب یا صحائف کے پیروکار ہیں یا رہے ہیں۔ عام طور پر قرآن میں یہود و نصاریٰ سے خطاب کے دوران اس لفظ کا

استعمال کیا گیا ہے۔اہل کتاب کا تذکرہ قرآن مجید میں تین مختلف انداز سے ہوا ہے۔اولاً حضرت آدمؑ سے لے کر حضرت عیسیٰؑ تک تمام پیغمبروں کے پیروکاروں کے حوالے سے۔دوم عرب میں موجود اہل کتاب کو تبلیغ اسلام کرنے اور سوم اہل کتاب کے ساتھ معاملات کا تذکرہ ہے۔

راشد نے اپنی نظم ''تعارف'' میں اہل کتاب کو بڑے وسیع تناظر میں برتا ہے۔یہاں اس سے مراد وہ تمام انسان لیے جاسکتے ہیں جو روحانیت اور مذہبی زندگی سے وابستہ ہیں۔(فلاسفہء عالم کی طرف بھی اشارہ ہوسکتا ہے۔)راشد نے اہل کتاب کو جن معنوں میں بھی برتا ہو اور اس سے جو بھی معنی اخذ کیے جائیں وہ بالآخر حکمت و دانش اور الہام سے ہی جا ملتے ہیں اور اگر چہ اہل کتاب کوئی واضح تلمیح نہیں لیکن قرآنی الفاظ اور فکری تناظر اسے تلمیحات میں جگہ فراہم کرتا ہے۔

برزخ:

راشد نے یہ تلمیح نظم کے عنوان کے علاوہ پوری نظم میں کئی دفعہ استعمال کی ہے۔

میرا ماوئی نہ جہنم، میرا ملجا نہ بہشت
برزخ ان دونوں پہ ایک خندۂ تضحیک تو ہے(۲۵)

برزخ کے لغوی معنی پردے، رکاوٹ اور ممانعت کے ہیں۔قرآن مجید میں کئی مقامات پر یہ لفظ انہی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔عام اصطلاحی معنوں میں برزخ سے وہ عالم مراد ہے جس میں انسانی روح مادی جسم اور مادی دنیا کی کثافتیں تو چھوڑ دیتی ہے لیکن عالم بالا کی پاکیزہ اور روحانی دنیا یعنی عالم بالا و عقبیٰ میں ابھی داخل نہیں ہوئی ہوتی۔اس سے عام مفہوم میں قبر سے حشر تک کی زندگی مراد لی جاسکتی ہے۔صوفیاء اور اشرافیہ فرقہ اسے دیگر معانی میں بھی استعمال کرتے ہیں۔علامہ اقبال نے برزخ کے بارے میں اپنے خیالات یوں ظاہر کیے ہیں

''جب ہم باطنی واردات اور مشاہدات سے رجوع کرتے ہیں تو ان سے بھی یہی مترشح ہوتا ہے کہ برزخ نام ہے شعور کی اس حالت کا جس میں زمان و مکان کے متعلق خودی کے اندر کچھ تغیر رونما ہو جاتا ہے۔''(۲۶)

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ دنیا و عقبیٰ کے درمیان کا عالم و عرصہ برزخ ہی ہے۔

ن م راشد کی نظم ''برزخ'' ان کے کسی مجموعہ کلام میں شامل نہیں بلکہ یہ ان دس نظموں میں سے ایک ہے جو کلیاتِ راشد مرتب کرتے وقت ''نیا دور'' کے راشد نمبر سے لی گئی ہیں۔

نظم کی بنت میں شاعر اور روح کے مابین مکالمہ ہے۔ شاعر روح کی دنیا سے چلے جانے اور عشق و ہوس کی گہما گہمی کے خاتمے پر رنجیدہ خاطر ہے لیکن روح اِسے جواب دیتی ہے کہ برزخ ہی وہ واحد مقام ہے جہاں پر روح کو سکون اور خواب سرما کی سی آسودگی میسر ہے۔ یہ روح بہشت اور دوزخ دونوں سے نفور ہے۔ اگر راشد کے فکری رویّوں کو مدِ نظر رکھ کر نظم کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ بے عملی، منافقانہ طرزِ عمل اور دوغلے پن نے روح کو بھی دھندلا دیا ہے اور اب یہ روح بھی اس کثیف دوغلے بے عمل ماحول میں آسودگی محسوس کرتی ہے جس کا نام برزخ ہے۔

بسم اللہ:

راشد نے اس قرآنی تلمیح کو اس طرح برتا ہے

ہم وہ کم سن ہے کہ بسم اللہ ہوئی ہو جن کی (۲۷)

چونکہ اسی عنوان کے تحت اس سے قبل پچھلے باب میں تفصیلی گفتگو کی جا چکی ہے اس لیے یہاں مختصراً یہ کہہ دینا کافی ہوگا کہ یہ قرآنی آیت کا حصہ اور سورۃ توبہ کے علاوہ قرآن کی تمام سورتوں سے قبل تحریر ہے۔ جس سے دو سورتوں کے مابین فرق بھی ظاہر ہوتا ہے۔ مسلمان عموماً اپنے تمام کام اللہ کے نام سے شروع کرتے ہیں کہ وہ کام بابرکت ہو اور انجام بخیر ہو۔ کفایتاً کسی بھی کام کی ابتدا کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ راشد نے بھی اپنے بچپن اور لڑکپن کے اس زمانے جس میں انسان بولنا اور پھر لکھنا سیکھتا ہے کی طرف انہی الفاظ کے ذریعے اشارہ کیا ہے۔ اگر چہ پوری نظم کا مفہوم کافی تہہ دار ہے لیکن اس مصرعے میں مشرقی تہذیب کی ابتدا یا کسی مشرقی فرد کی ابتدائی تفہیم علم و فن کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

بوئے آدم زاد:

یہ تلمیح اس نظم کے عنوان کے علاوہ پوری نظم میں بھی استعمال ہوئی ہے۔

بوئے آدم زاد آئی ہے کہاں سے ناگہاں؟
دیو اس جنگل کے سناٹے میں ہیں (۲۸)

اردو اور فارسی کی اکثر داستانیں عربی داستان ''الف لیلۃ ولیلہ'' سے ماخوذ ہیں۔ اگر چہ مقامی داستانوں کی بھی کمی نہیں لیکن عموماً الف لیلوی داستانوں نے یہاں کے ادب کے ساتھ ساتھ مقامی رنگ و آہنگ کے زیور میں بھی بڑی خوب صورتی پیدا کی ہے۔ آج کا انسان سائنس فکشن اور خلائی فکشن سے دو قدم آگے بڑھ کر خلا، بائیوٹیکنالوجی، نینوٹیکنالوجی اور سائبر کمپیوٹر کے عہد میں داخل ہو چکا ہے بلکہ اس میدان میں بھی بڑے بڑے کارنامے انجام دے چکا ہے سو اس دور میں داستان اور داستانوی کردار محض افسانہ و افسوں بن کر رہ گئے ہیں اور شاید آئندہ نسلوں کو ان کے نام تک معلوم نہ ہوں۔

ایک زمانہ تھا جب انسان داستانوی عہد میں جیتا تھا۔ مشینی زندگی نے اس کے روز و شب کو ابھی اپنی گرفت میں نہیں لیا تھا۔ اسے اس وقت جنوں، پریوں، چڑیلوں اور دیوؤں پر یقین بھی تھا اور ان کے بارے میں پڑھنا اور سننا بھی چاہتا تھا۔ دیو انہی پرانی داستانوں میں عموماً منفی کردار کے حامل بڑے طاقتور اور ہوا میں اڑنے کی صلاحیت سے مالا مال کردار تھے۔ اس کے علاوہ ان کے نتھنوں کی حس بہت تیز ہوتی تھی جو دور سے انسان کو محسوس کرانے میں ان کی مدد کر لیتی تھی۔ ایسی صورتحال میں عموماً دیو'' آدم بو آدم بو'' کہہ کر پکارتے تھے اور پھر قریبی گوشوں میں انسان کی تلاش کی جاتی تھی۔ راشد نے بھی اسی داستانوی پس منظر کو ذہن میں رکھتے ہوئے بوئے آدم زاد کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن ان کی تخلیقی بھٹی میں دیو جبر واستحصال اور عالمی سامراج کی علامت بن کر ابھرتا ہے جبکہ آدم زاد تیسری دنیا کی غلام اور کمزور قوموں کی علامت واستعارہ جبکہ بوئے آدم زاد سے مراد وہ کوششیں ہیں جو ان اقوام میں بیداری اور سامراجی دیو کی سرکوبی اور ظلم واستحصال کے خاتمے کے لیے شروع ہو چکی ہیں۔ اگر چہ راشد مشرق سے مایوس نظر آتے ہیں لیکن ان کے مجموعی فکر کے برعکس ان کی یہ نظم کافی رجائی ہے۔

بہاءاللہ:

یہ تلمیح راشد نے اپنی نظم ''بے چارگی'' میں استعمال کی ہے۔ نظم ''بے چارگی'' ان کے کسی بھی مجموعے میں شامل نہیں بلکہ یہ ان دس نظموں میں سے ایک ہے جو کلیات کے آخر میں شامل ہیں اور ''نیا دور'' کے راشد نمبر سے

حاصل کی گئی ہیں۔ تلمیح کا استعمال یوں ہے۔

بہاواللہ کے جسم ناتواں کا ہر
روآں اک نشتر خنداں (۲۹)

بہاء اللہ ایران میں ایک نئے عقیدے اور مسلک کا مبلغ اعظم تھا۔ وہ ۱۲ نومبر ۱۸۱۷ء کو تہران میں میرزا عباس المعروف بہ مرزا بدرگ کے ہاں پیدا ہوا۔ اصل نام میرزا حسین علی تھا۔ بہاواللہ کا لقب اسے علی محمد باب جو اس کا پیش رواول تھا نے دیا۔ اسی بہاء اللہ کے نام پر بہائی مذہب چل نکلا۔ اگر چہ علی محمد باب پڑھا لکھا نہ تھا لیکن اسے اپنے پیروکاروں میں بڑے عالم اور دانشور مل گئے۔ علی محمد کے زمانے کے ایران کے لوگ کسی نئی تبدیلی (سماجی و معاشی و مذہبی) کے منتظر تھے کہ باب نے یہ دعوی کر دیا کہ امام مہدی اور حضرت عیسیٰؑ بہت جلد آنے والے ہیں لیکن ان تک پہنچنے کے لیے ''باب'' یعنی دروازے سے گزرنا اور اس کے عقائد پر چلنا ضروری ہے۔ باب کی یہ خوش قسمتی رہی کہ اسے قرۃ العین طاہرہ اور بہاواللہ جیسے پیروکار مل گئے۔

بہاء اللہ کا خاندان انتہائی مالدار اور حکومت میں اثر و رسوخ کا حامل تھا لیکن اس کے باوجود اسے قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنا پڑیں۔ مذہبی حلقے سے باب اور بہاواللہ کے عقائد کی مخالفت کے نتیجے میں کچھ بابیوں کو سزائیں ملیں۔ صادق نامی ایک غلام اپنے آقا کی شہادت سے اتنا برانگیختہ ہوا کہ اس نے شاہ ایران پر قاتلانہ حملہ کر دیا۔ شاہ تو بچ نکلا البتہ صادق کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے گئے اور بابیوں پر قیامت ٹوٹ پڑی۔

اگر چہ بابیوں نے بھی سرکاری فوجی دستوں کے ساتھ لڑائیاں لڑیں لیکن ناکام رہے۔ آخرکار ایرانی اور ترک حکومت کی باہمی مشاورت سے بہاء اللہ کو خطرہ سمجھتے ہوئے بغداد سے قسطنطنیہ روانہ کر دیا گیا۔ راستے میں 'بغداد کے قریب ایک باغ میں خیمہ لگانا پڑا۔ باغ نجیب پاشا کا باغ کہلاتا تھا اور آپ ۱۲ دن تک یہاں فروکش رہے۔ ان بارہ ایام (۲۱ اپریل سے ۲ مئی ۱۸۶۳ء تک) یعنی حضرت باب کے اعلان سے ۱۹ سال بعد کے پہلے دن آپ نے اپنے چند چیدہ احباب کو یہ خوشخبری سنائی کہ آپ ہی ''من یظہرہ اللہ'' ہیں جس کی آمد کی خوشخبری حضرت باب نے دی تھی۔ اور جو تمام انبیاؑ کا موعود ہے۔ جس باغ میں یہ اعلان کیا گیا وہ بہائیوں میں باغ رضوان کے نام سے مشہور ہوا۔ اور انہی بارہ دنوں میں وہ ایک عید مناتے ہیں جس کا نام ''عید رضواں'' ہے۔ (۳۰)

بہاءاللہ کے اس اعلان نے بابیوں کے تن مردہ میں نئی روح پھونک دی۔ آخر کار اسے قسطنطنیہ سے عکّہ (فلسطین) میں منتقل کر کے قید کر دیا گیا۔ اس کا آخری وقت بڑی تلخی اور رنج واندوہ میں گزرا وہ ۲۸ مئی ۱۸۹۲ء کو بیماری کے بعد فوت ہوگیا۔ یہ امر انتہائی حیران کن ہے کہ ترکی وایران اور دیگر بلاد اسلامیہ کے برعکس بہائی مذہب نے برطانیہ اور امریکہ میں زیادہ اثر ونفوذ حاصل کیا۔ وہاں آج بھی اس کے معابد چل رہے ہیں اور ان کا مذہبی ادب وہیں سے شائع ہوتا رہا ہے۔

راشد نے اپنی نظم ''بے چارگی'' میں دیوار جہنم کے نیچے جن کرداروں کی موجودگی بتائی ہے ان میں بہاءاللہ پانچویں نمبر پر ہے۔ اور دوزخ میں اس کی سزا یا حالت یہ ہے کہ اپنے نحیف ونزار جسم کے باوجود ہر بن مو ایک نشتر کی صورت چبھتا ہوا۔ اگرچہ نظم میں بہاءاللہ ایک جھلک دکھا کر غائب ہو جاتا ہے۔ لیکن پوری نظم کی بنت میں ان معمولی ٹکڑوں کی کافی اہمیت ہے جو آخر میں نظم کا ایک تاثر بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یوں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اردو کے ان شعراء جنھوں نے بہاءاللہ کی شخصیت یا فکر کو اپنی شاعری میں سمویا ہے میں راشد سرفہرست ہیں۔

بہشت، جنت، فردوس:

راشدؔ کی شاعری میں ان ہم معنی اور جیسے مترادف الفاظ وتلمیحات کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ وہ اپنی شاعری کو ان اساطیری علامات ومذہبی نشانات سے نہ صرف مزیّن کرتے ہیں بلکہ اپنے نظام فکر کی تفہیم بھی کراتے ہیں۔

ے اور بہشتی پرندوں کی نغموں کو چھوتی (۳۱)

ے بزرگ وبرتر خدا کبھی تو (بہشت برحق) (۳۲)

ے بہشت اس کے لیے وہ معصوم سادہ لوحوں کی عافیت تھا (۳۳)

ے بہشت صفر عظیم، لیکن ہمیں وہ گم گشتہ ہندسے ہیں
بہشت میں بھی نشاط، یک رنگ ہو تو، غم ہے
(بہشت رکھ لو، ہمیں خود اپنا جواب دے دو!) (۳۴)

ے بہشت جیسے جاگ اٹھے خدا کے لاشعور میں (۳۵)

ے میرا ماویٰ نہ جہنم، میرا ملجا نہ بہشت (۳۶)

اسی طرح بہشت کے مترادف لفظ ''جنت'' کو بھی راشد نے اپنی شاعری میں بکثرت استعمال کیا ہے۔

ے اور جذبات کی جنت میں در آسکتے نہیں (۳۷)

ے جن کے جنت کے الٹے چھپر کھٹ میں کابوس کی مکڑیاں ان کی محرومیاں بن رہی ہیں وہ

جنت کہ جس میں کسالت کے دن رات نعروں کی رونق سے زندہ رہیں گے۔ (۳۸)

ے ایسی پھیلی ہوئی جیسے جنت کے داماں (۳۹)

اسی طرح فردوس کا تذکرہ گمشدگی کے حوالے سے یوں سامنے آتا ہے

ے پھر اپنے فردوس گمشدہ کی تلاش میں رہ سپار ہوں میں (۴۰)

ے مرے شعرو، مرے فردوس گم گشتہ کے نظارو (۴۱)

اسی طرح ایک اور لفظ ''خلد'' کا بھی راشد نے انہی معنوں میں یوں استعمال کیا ہے۔

ے اس خلد سے اس مسکن انوار سے رخصت (۴۲)

ے لارنس باغ، کیف و لطافت کے خلد زار (۴۳)

ے نکل کر جوئے نغمہ خلد زار ماہ و انجم (۴۴)

ے تجھ پہ صدقے خلد کے نغمات اور انوار آ (۴۵)

ے تصورات میں جس خلد کی جواں ہیں ہم (۴۶)

بہشت کی تلمیح مذہبی ہے۔ اسلام سے قبل کے مذاہب عیسائیت، یہودیت، زرتشتی مذہب اور ہندومت میں اس کا تصور قریب قریب مشترک ہے۔ فردوس، جنت اور بہشت عموماً انعامات کے اس مجموعے کو کہا جاتا ہے جس میں آدم زمین پر اترنے سے پہلے موجود تھے اور جسے قیامت کے روز نیکوکار لوگوں اور روحوں کو بطور انعام عطا کیا جائے گا۔ اس میں وہ تمام چیزیں بے حساب مقدار میں موجود ہوں گی جو کہ عام انسان کی خواہش ہو سکتی ہیں۔ خوراک، لباس، گھر، خوبصورت بیویاں اور خدمت گار وغیرہ۔ لیکن مذہبی کتب کی رو سے ان اشیاء کا معیار اس قدر اعلیٰ ہو گا کہ زمین کا انسان اس کا مکمل تصور تک بھی نہیں کر سکتا۔ مزید تفصیل گذشتہ باب میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

راشد نے بھی فردوس، جنت اور بہشت کو ان ہی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ جن میں یہ صدیوں سے مروج

ہیں۔البتہ درج بالا تمام مصرعوں پر اگر نظم کے سیاق وسباق سے ہٹ کر روشنی ڈالی جائے اور بہ نظر غائر دیکھا جائے تو اولاً تو راشد کے ہاں بہشت کی خواہش نا آسودہ تمنا کے طور پر نہیں ملتی۔انہوں نے کہیں بھی اپنی لفظیات اور ڈکشن میں اسے مطلوب قرار نہیں دیا اور دوم بہشت کا جامد، بے عمل اور ناکارہ ماحول بھی ان کی خلاق اور مختنی طبیعت کے لیے بار ہے۔اس کے علاوہ وہ زمین ہی پر اپنے گمشدہ فردوس وجنت کی تعمیر کے خواب دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔مرنے کے بعد کی روحانی جنت کے لفظ کو تو انہوں نے شاعری میں اکثر برتا ہے لیکن جنت یا فردوس کے ساتھ وابستہ روحانی تصورات ان کے ہاں خاصے دھندلے بلکہ مبہم ہیں۔

پارس:

اس لفظ کو راشد نے اپنی نظم ''کیمیاگر'' میں دوجگہ یوں استعمال کیا ہے۔

؂ یہ طہران جو تیرے خوابوں میں
پاریس کا نقش ثانی تھا (۴۷)

؂ مگر پاریس بھی آج اس کا ہیولا ہے بے چارگی میں (۴۸)

پارس جس کا معرب فارس مشرقی ادبیات میں مشہور ہوا۔عرب عموماً فارس کے ضمن میں فارز گھڑ سوار کے لیے استعمال کرتے تھے۔گدھا سوار یا خچر سوار پر اس کا اطلاق نہیں ہوتا تھا۔البتہ اسم ظرف مکان کے طور پر لفظ پارس رفارس کی اصل (Persa) ہے جو یونانی لفظ پرسز (persis) سے ماخوذ ہے جو کہ ایران کا ایک صوبہ تھا۔(۴۹)

فارسی زبان، ملک فارز م فارس اور خلیج فارس اسی سے ماخوذ ہیں جسے مغرب میں (Persia) کہا جانے لگا۔ لفظ فارس عام اصطلاح میں ایران اور اس کی تہذیب وتمدن کے لیے استعمال ہوتا ہے جس کے پس منظر میں قدیم ایرانی بادشاہوں کی حکمرانی، جاہ وحشم اور علمی وادبی ترقی کارفرما ہے۔

راشد نے بھی پاریس کو انہی معنوں میں استعمال کیا ہے وہ پاریس سے مراد ایرانی تہذیب وحکومت کا وہ شاندار عہد مراد لیتے ہیں جب ایران ہخامنشی اور ساسانی حکومت کے زیر اثر دنیا کے لیے مثال بن چکا تھا۔راشد کی فکری جولاں گاہ میں فارس اور ایران کے عمل دخل سے انکار ممکن نہیں۔انہوں نے اپنی ایک کتاب 'ایران میں اجنبی' کا عنوان بھی اسی مناسبت سے چنا۔ان کے اسلوب پر بھی فارسیت کا غلبہ دیکھا جا سکتا ہے اور بقول تبسم کاشمیری:

''راشدؔ کی شاعری میں اساطیری شہروں کی ایک دنیا آباد ہے۔ان شہروں کی عمارتوں اور ان کے متعلقات کی ایک فہرست دیکھیے جو ان کی نظموں سے بنائی گئی ہے۔ بام و در ، رہزنی ، نقش صدرنگ کے خط و جواب ، دریچے ، بخاری ، منبت کاری ، کاشانہ، سقف ، دروبان ، برج و بار ، فصلِ کاخ و کو ، غرفہ، آستان وگنبد و مینار ، بستان ، قندیل ، شمع وغیرہ اوراس کے ساتھ ساتھ وہ پھول اور ہوائیں بھی جو ان کے تہذیبی حافظے سے بار بار جھانکتی ہیں۔گلہائے شبو ، نسرین ، بنفشہ ، یاسمین ، سنبل ، نسترن ، سمن اور گلاب ، عنبر ، نسیم صبا اور۔۔۔۔

راشدؔ نے لاشعور کی غواصی کرتے ہوئے قرون وسطٰی کے معاشرے کا جومنظر نامہ بتایا ہے اس میں مختلف قسم کے پیشوں اور پیشہ وروں کے حوالے بھی ملتے ہیں ان کی نظموں سے اس قسم کی فہرست مرتب ہوسکتی ہے۔

اہل قلم ، خطیب ، تاریخ دان ، عطار ، افسانہ گو ، مطرب ، نقاش ، رقاص ، جادوگر مغنی ، مؤذن ، کیمیا گر ، معمار بہرو پیا ، ایلچی ، دریوزہ گر ، جاروب کش ، قاصد ، ساحر ، خانہ بدوش ، دلاک ، نوحہ گر ، کوزہ گر ، شعبدہ باز اور گداگر وغیرہ ۔۔۔شعوری سطح پر وہ تہذیبی ماضی کو مسلسل دباتے رہے مگر لاشعوری طور پر اس سے فیض یاب ہوتے رہے۔''(۵۰)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پارلیس رفارس فی نفسہ کوئی تلمیح نہیں لیکن راشدؔ کے ہاں یہ ایک تلمیح کا روپ دھار لیتا ہے۔

تاراج گئے:

''دل میرے صحرا نورد پیر دل'' نظم میں شاعر نے یہ تلمیح اس طرح استعمال کی ہے۔

ے کارواں فرخندہ پے اوران کا بار

کیسہ کیسہ تختِ جم اور تاجِ کَے

کوزہ کوزہ فردکی سطوت مے ہے (۵۱)

راشد کی یہ تلمیح قدیم ایرانی تاریخ سے ماخوذ ہے۔خاندان کیانی نے ایران کی تاریخ پر گہرے نقوش ثبت کیے ہیں اور یہ نسل آج تک چلی آرہی ہے۔اسی کیانی خاندان کے بادشاہ اپنے نام کے شروع میں ''کَے'' کا لفظ لکھتے تھے۔کیخسرو اور کیقباد اسی خاندان کے بادشاہ تھے۔جن کا تاج وتخت مشہورِ عالم تھا۔

راشد کی اس نظم میں شاہی استبداد اور جاہ وحشم اور مطلق العنان آمروں کی برخاستگی اور فرد کی اہمیت وآزادی کے حوالے سے ''کَے'' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔اس نظم کی کلی حیثیت میں صبح،آگ اور ریت کا ملاپ ہی دنیا کے لیے بہترین انجام ہے جس میں ریت مشرق،آگ مغرب اور صبح ان دونوں کے حسین امتزاج کی علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہیں ۔یہاں نظم پر تفصیلی بحث خارج ازموضوع ہے بہرحال ''جم''اور''کَے'' کوانھوں نے آمریت اور استبدادوجبر کی علامت بنا کر پیش کیا ہے جنھیں اب نئی دنیا سے اپنی بساط بہ امرِ مجبوری لپیٹنا ہوگی کہ فرد کی سطوت اور حریت جاگ اٹھی ہے یا جاگ اٹھنے والی ہے۔

تختِ جم:

''دل میرے صحرا نوردپیر دل''میں راشؔد نے یہ تلمیح یوں استعمال کی ہے۔

ے کارواں فرخندہ پے اوران کا بار

کیسہ کیسہ تختِ جم اور تاجِ کَے (۵۲)

راشؔد کی یہ تلمیح بھی قدیم ایرانی ادبیات سے مستعار ہے۔بادشاہ جم پیشدادی خاندان کا بادشاہ تھا۔اپنے جاہ وحشم اور سطوت شاہانہ کے لیے مشہور تھا۔اس کی شخصیت پر پچھلے باب میں روشنی ڈالی جا چکی ہے۔

بطورِ تلمیح اس سے راشد کی مراد آمرانہ اور جبریہ طرزِ حکومت ہے۔

تو نے ،بیٹے

یہ عجب خواب سنایا ہے مجھے

اپنا یہ خواب کسی اور سے ہرگز نہ کہو! (۵۳)

ن م راشد کی نظم ''آگ کے سائے'' میں یہ تلمیح قدرے تفصیلی انداز سے آئی ہے۔ یہ وہ خواب ہے جو کہ ایک پیغمبر نے دوسرے پیغمبر یعنی اپنے باپ کو سنایا تھا۔ حضرت یوسفؑ اور حضرت یعقوبؑ کا ذکر قرآن کے علاوہ تورات میں بھی آچکا ہے۔ البتہ تورات میں ان کی پیغمبرانہ شان کے بجائے انہیں عام انسان بنا کر پیش کیا گیا ہے جو تورات میں بنی اسرائیل کی تحریف کا بین ثبوت ہے۔

اردو دائرہ معارف اسلامیہ کے مطابق:

> ''حضرت یوسفؑ حضرتِ یعقوبؑ کی چوتھی بیوی راحیل (بنت لابن) سے پہلی اور مجموعی طور پر (بیٹی سمیت) بارھویں اولاد تھے۔ ان کی پیدائش کا زمانہ تخمیناً ۱۹۲۷ق م اور وفات ۱۸۱۷ق م بتایا جاتا ہے۔ ان کی پیدائش کے وقت حضرت یعقوبؑ کی عمر ۷۳ سال تھی۔ تورات پیدائش (۳۰/۲۴) کے مطابق حضرت یعقوبؑ نے نومولود کا نام ''یوسف'' اس لیے رکھا کہ خداوند مجھ کو ایک اور بیٹا بخش دے۔ بنا بریں عبرانی زبان میں یوسف کے معنی اضافہ اور برکت کے ہیں۔'' (۵۴)

حضرت یوسفؑ چونکہ سب سے چھوٹے اور سب سے زیادہ حسین وجمیل اور ذہین وفطین تھے اس لیے والد کی محبت ان سے قدرے زیادہ تھی اور یہی محبت دیگر بھائیوں کے لیے حسد اور جلن کا باعث تھی۔ دریں اثنا آپ نے ایک خواب دیکھا جس کا ذکر قرآن مجید میں یوں آیا ہے۔

''جس وقت کہا یوسف نے اپنے باپ سے، اے باپ میں نے دیکھا ہے خواب میں گیارہ ستاروں کو اور سورج اور چاند کو، دیکھا میں نے اپنے واسطے سجدہ کرتے ہوئے۔ کہا اے بیٹے مت بیان کرنا خواب اپنا اپنے بھائیوں کے آگے پھر وہ بنائیں گے تیرے واسطے کچھ فریب، البتہ شیطان ہے انسان کا صریح دشمن۔'' (۵۵)

علماء اور مفسرین قرآن کے نزدیک خوابِ یوسف میں گیارہ ستاروں سے مراد ان کے بھائی اور سورج اور

چاند سے مراد ان کے والدین ہیں۔حضرت یوسفؑ نے خواب دیکھ کر خوف محسوس کیا اور بیداری کی حالت میں آپ نے والد محترم کو یہ خواب سنایا۔قصص الانبیاء کے مطابق:

> ''آپ کے والد حضرت یعقوبؑ سمجھ گئے کہ آپ کو دنیا اور آخرت میں بلند مقام اور مرتبہ حاصل ہونے والا ہے۔جس کی وجہ سے آپ کے بھائی اور والدین بھی آپ کے سامنے جھک جائیں گے۔والد نے آپ کو حکم دیا کہ اپنے بھائیوں کو خواب نہ سنائیں تا کہ وہ لوگ حسد نہ کریں اور مکر وفریب کے ذریعے سے آپؑ کو نقصان پہنچانے کی کوشش نہ کریں۔۔۔اہل کتاب کہتے ہیں کہ خواب حضرت یوسفؑ نے والد کے ساتھ بھائیوں کو بھی سنایا تھا۔کتاب پیدائش باب ۳۷ فقرہ ۱۰ بائبل میں پورا فقرہ اس طرح ہے۔''اور اس نے اپنے باپ اور بھائیوں دونوں کو بتایا۔تب اس کے باپ نے اس کو ڈانٹا اور کہا یہ خواب کیا ہے جو تو نے دیکھا ہے؟ کیا میں اور تیری ماں اور تیرے بھائی سچ مچ تیرے آگے زمین پر جھک کر تجھے سجدہ کریں گے۔''(۵۶)

بہر صورت اس کے بعد ان کے بھائی انہیں کو کنویں میں پھینک دیتے ہیں جہاں سے وہ غلام بن کر مصر کے بازاروں میں فروخت ہوتے ہیں اور آخر کار گردش زمانہ اور تائید غیبی انہیں شاہِ مصر بنا دیتی ہے۔

راشد کی نظم ''آگ کے سائے'' میں یہ تلمیح قرآن مجید سے ماخوذ ہے۔کیونکہ والد انہیں سمجھاتے ہیں کہ اپنا یہ خواب کسی اور سے ہرگز نہ کہو۔نظم کے سیاق وسباق میں نئی اور پرانی نسل کا تقابل اور فکری بُعد موضوع سخن ہے۔نئی نسل تمام خوابوں،اسرار اور امکانات کو واضح کرنا چاہتی ہے جبکہ پرانی نسل اس کے خلاف ہے اور وہ علم،بصیرت اور حکمت کی آزادانہ ترسیل واظہار سے نالاں ہے اس ضمن میں راشد نے خواب یوسف کی تلمیح کا انتہائی خوبصورت استعمال کر کے اپنے مافی الضمیر کو بیان کیا ہے۔

جہنم:

راشدؔ نے اپنی منظومات میں لفظ جہنم کو اس طرح استعمال کیا ہے۔

؎ مرا ماویٰ نہ جہنم، مرا ملجا نہ بہشت
برزخ ان دونوں پہ اک خندۂ تضحیک تو ہے (۵۷)

؎ میں دیوارِ جہنم کے تلے
ہر دوپہر مفرور طالب علم کی مانند
آ کر بیٹھتا ہوں (۵۸)

لفظ جہنم یا دوزخ مذہبی اصطلاح ہے جس سے مراد اس زندگی کے خاتمے کے بعد حشر میں بد اعمال کی سزا کے طور پر ملنے والا مقام ہے۔ اللہ تعالیٰ کی یہ سزائیں نہ صرف انسانی معاشرے میں توازن اور عدل کے لیے ضروری ہیں بلکہ ان سے ناکارہ اور پراگندہ ارواح کو مصفا اور بالیدہ کرنے کا کام بھی لیا جائے گا۔ مزید تفصیل گذشتہ باب میں دوزخ کی ذیل میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

راشدؔ نے بھی اپنی شاعری میں جہاں اس لفظ کا استعمال کیا ہے۔ تو ان سے وہی سیدھے سادے اور آسان مذہبی معانی مراد لیے ہیں جو ہم اپنی عام روزمرہ زندگی میں اس سے لیتے ہیں۔ ایک جگہ اسے بہشت کے متضاد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ تو دوسری جگہ اسے علامتی رنگ دیتے ہوئے فکر و قلب و روح کی گرمی یا روح و قلب کو گرما کر متحرک کرانے والے مقام کے معنوں میں برتا ہے۔

؎ چاٹ کر دیوار کو نوکِ زباں سے ناتواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند (۵۹)

راشد نے یہ تلمیح اپنی نظم ''خودکشی'' میں استعمال کی ہے۔ یہاں اگر چہ یاجوج و ماجوج اور سکندر ذوالقرنین کا تذکرہ نہیں لیکن مصرعوں سے لگتا ہے کہ اشارہ سدِّ سکندری کی طرف ہے۔ اس لحاظ سے ہم اس تلمیح کو استعاراتی تلمیح کہہ سکتے ہیں۔ یاجوج و ماجوج جدید تحقیق کے مطابق منگولیا کے قبائل گاگ میگاگ کی معرّب شکل ہے جو اپنی جغرافیائی ضرورتوں کے تحت اکثر متمدن ایران، روم، یونان اور مصر پر حملہ آور ہو کر ان قوموں کے ساتھ جنگ و جدل

کرتے اور ان کو تباہ کرتیں یا نقل مکانی کر کے خود اس نئی دنیا کا حصہ بنتے اور پھر نئے سرے سے یہ وحشی قبائل اپنے مہذب ساتھی قبائل پر حملہ آور ہوتے۔ تاریخ میں ان وحشی حملہ آوروں کو روکنے کے لیے چار بڑی بڑی دیواریں تعمیر ہوئی ہیں۔ ایک دیوار چین، دوسری باب الابواب، تیسری دربند اور چوتھی داریال کی دیوار ہے۔ محققین ومفسرین کے خیال میں جس دیوار کا ذکر قرآن مجید میں آیا ہے وہ بقول محمود نیازی:

> ''کوہ قاف کی سد کہلاتی ہے۔ یہ سد درہ داریال میں ہے اور اسے فارسی میں درہ آہنی اور ترکی میں وامر کیو کہتے ہیں۔ یہ سب بلاشبہ لوہے اور تانبے سے بنی ہوئی ہے۔ اور دو پہاڑوں کی چوٹیوں پر اس طرح تعمیر کی گئی ہے کہ اس نے درمیانی درہ کو بند کیا ہے۔ اس سد میں قرآن مجید کے بتائے ہوئے دونوں اوصاف موجود ہیں اسی لیے وہب، ابوحیان، ابن حزاد، علامہ انور شاہ اور مولانا ابوالکلام آزاد جیسے محققین کے نزدیک یہی سد سکندری ہے۔ مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی کی جدید تحقیق یہ ہے۔ کہ درہ داریال کی یہ سد سائرس (کورش یا خسرو) کی تعمیر ہے۔''(۶۰)

بہر حال اس دیوار کے متعلق یہ حکایت یا روایت بہت مشہور ہے کہ یاجوج ماجوج ساری ساری رات اسے چاٹ کر پتلا کر دیتے ہیں اور جب یہ گرنے کے قریب ہوتی ہے تو اللہ تعالیٰ کی قدرت سے یہ دوبارہ اپنی اصل موٹائی میں آجاتی ہے۔ قرب قیامت میں یہ دیوار یاجوج ماجوج کی کوشش سے گر جائے گی اور یہ قوم ہر بلندی سے اترتی ہوئی تمام دنیا میں پھیل کر فساد برپا کرے گی۔

راشدؔ نے بھی اسی روایتی اور حکایتی واقعے کو اپنی شاعری میں بطور تلمیح استعمال کیا ہے۔ انہوں نے اس دیوار کو دیوار زندگی کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ جسے وہ اپنی سانسوں کے زور سے کمزور کر دیتے ہیں لیکن اگلی صبح زندگی پھر رواں دواں نظر آتی ہے۔ وہ اس دیوار کو گرانے کے لیے بلندی یعنی ساتویں منزل سے چھلانگ لگا کر خودکشی کرنا چاہتے ہیں۔ نظم کا عنوان بھی خودکشی ہی ہے۔

حاتم:

راشد نے یہ تلمیح اپنی شہرہ آفاق نظم ''حسن کوزہ گر۲''میں استعمال کی ہے

جذبات کا حاتم بھی میں

اور اشیاء کا پرستار بھی میں (۶۱)

حاتم جو قبیلہ طے کا سردار اور عبداللہ بن سعد کا بیٹا تھا حاتم طائی کے نام سے مشہور ہے۔اس کی پیدائش اور وفات کی صحیح صحیح تواریخ میسر نہیں۔ اس کی پیدائش چھٹی صدی عیسوی کے آخری برسوں میں ہوئی اور موت حضورﷺ کی پیدائش سے نو سال اور بعض روایات کے مطابق چھیاسٹھ سال قبل واقع ہوئی۔ وہ ایک ماہر شہسوار، تاجر اور سیاح تھا۔لیکن اس کی عالمگیر شہرت کی وجہ اس کی سخاوت اور ایثار و قربانی کا جذبہ تھا۔''مہمان نوازی اور سخاوت کرنے میں اس نے اپنی ضروریات کی کبھی پرواہ نہیں کی۔ بے اندازہ جود و سخا کی جانب یہ میلان اس میں اوائل ہی سے ظاہر ہوگیا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس کے دادا نے اس کا ساتھ چھوڑ دیا جس کی سرپرستی میں وہ اپنے والد کی آغاز جوانی ہی میں فوت ہو جانے کے بعد سے رہتا تھا۔عام روایات کے مطابق وہ زمانہ قبل اسلام کے عربوں کا ایک بہترین نمونہ تھا۔(۶۲)

حاتم کی یہی مہمان نوازی اور سخاوت مشرقی ادبیات میں ضرب المثل اور تلمیح کا روپ دھار چکی ہے۔دنیا کی اکثر زبانوں میں اس کے بارے میں روایات اور کہانیوں کے تراجم ہو چکے ہیں۔راشد نے بھی یہاں اپنی نظم ''حسن کوزہ گر۲''میں حاتم کو سخی اور غنی کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔نظم کے سیاق و سباق میں حسن کے جھونپڑے کا ماحول اور غربت جبکہ دوسری طرف اس کی محبت کی بھٹی اور جذبات کی شدت و کثرت اس کی روانگی پر دال ہے۔ایک جانب معیشت کی کمزوری اور دوسری جانب تخلیقی اپچ اور محبت کے بے پایاں سیلاب حسن کو اپنے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتے ہیں۔اگرچہ ان کی یہ نظم اپنی تہ داری اور معنی آفرینی کی بہترین مثال ہے۔لیکن حاتم جود و سخا اور کثرت کے معنی ہی میں استعمال ہوا ہے۔

حافظ:

راشد کی شاعری میں حافظ کا تذکرہ ان الفاظ میں ملتا ہے

ے گزارے ہیں بہت دن حافظ وخیام سے مل کر (۶۳)

ے اس راہ پہ تاریخ ابھی گزری ہے حافظ کی غزل گاتی ہوئی

اس نظم میں دوسری جگہ یوں آیا ہے

ے حافظ کی غزل جس کی صدا گہرے کنویں میں سے اٹھی تھی (۶۴)

ے مجذوب شیراز کے

زنگ آلودہ اوہام بھی (۶۵)

ایک جگہ یوں بھی آیا ہے

ے شیراز کے مجذوب تنک جام کے افکار کے نیچے (۶۶)

حافظ کا پورا نام شمس الدین محمد تھا۔ آپ ۱۳۲۰ء یا اس کے کچھ عرصے بعد شیراز میں پیدا ہوئے۔ حافظ قرآن اور دینی علوم سے آگاہ تھے۔ عربی زبان وادب پر گہری نگاہ تھی۔ کچھ عرصہ بطور مدرس بھی وقت گزارا۔ آپ کو اپنی شاعری کی وجہ سے زندگی ہی میں شہرت اور مقام حاصل ہو چکا تھا۔ ایرانی اور فارسی غزل گو شعراء میں ان کا مقام بہت بلند تھا۔ سرور، بادہ اور نشاط وطرب کی نغمہ سرائی میں وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ وہ زندگی میں غم اور بے ثباتی کو ناگزیر مان کر زندگی سے نباہ، مستقل مزاجی، امید اور خوش دلی کا درس دیتے ہیں۔ غزل میں عشقیہ اور صوفیانہ مضامین کے بہترین امتزاج کے حوالے سے ان کا نام زندہ جاوید رہے گا۔ سید عبداللہ ''اقبال'' اور ''حافظ'' کی شاعری کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''حافظ کے خیالات زندگی سے لگاؤ کے اولین منزل کے ترجمان ہیں ۔۔۔ ان کا رخ موت سے حیات کی طرف ہے۔ اسی سے حیات کی گوناگوں سرگرمیوں کے راستے آگے کو نکلتے ہیں ۔۔۔ زندگی بلاشبہ بیکار ہے مگر اس پیکار کے لیے پہلو بہ پہلو بے شمار ایسے شعبہ ہائے حیات بھی ہیں جن کا شعور زندگی اور اس کی پیکار کے لئے مفید ہے۔ حافظ کی شاعری میں انسان کی

جذباتی اور فرد کی نفسیاتی زندگی کے یہ عناصر خاصے چھپتے ہوئے انداز میں
پیش ہوئے ہیں۔ان کو پڑھنے کے بعد انسان زندگی اور نظام کائنات پر غور
کرنے پر مجبور سا ہو جاتا ہے۔۔۔ حافظ کی آواز انسانی زندگی کی بعض
بنیادی سچائیوں کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنی جگہ ناگزیر، اٹل اور حد درجہ قابل
توجہ ہیں۔'' (٦٧)

پرانے زمانے میں حافظ کو اتنی پراسرار مقبولیت حاصل ہوئی کہ ان کے کلام سے لوگ فال نکال کر اکثر معاملات میں رہنمائی حاصل کرنے کے لیے فال نکالتے تھے اسی وجہ سے کہ انہیں لسان الغیب کا لقب بھی ملا۔

اردو میں میر ولی اللہ نے حافظ کا ترجمہ کیا ہے۔موصوف ۳۰ دسمبر ۱۳۸۹ء کو شیراز میں انتقال کر گئے۔علامہ اقبال نے اسرار خودی کے پہلے ایڈیشن میں حافظ کو بے عملی اور جمود کی علامت بنا کر تنقید کا نشانہ بنایا تھا۔جس کی وجہ سے علامہ پر اعتراضات اور مخالفت کا ایک طوفان کھڑا ہو گیا نتیجتاً علامہ کو اگلے ایڈیشن میں اس حصے کو حذف کرنا پڑا۔

راشدؔ نے بھی اپنی جس نظم ''اس پیڑ پہ ہے بوم کا سایہ'' میں حافظ کا ذکر کیا ہے وہ تصوف اور اس کے منفی اثرات کے متعلق ہے اور اسی زمرے میں حافظ کی آواز کو بھی کنویں کی آواز قرار دیا ہے۔راشد بھی زندگی میں عمل و افادیت کے دلدادہ تھے۔مشرق کی مادی زبوں حالی میں تصوف کا بھی ہاتھ رہا ہے۔اس لحاظ سے راشدؔ نے حافظ کا ذکر بھی منفی معنوں میں کیا ہے۔اپنی نظم ''خواب آواز'' میں حافظ کی غزل کو خوش وقتی کا ذریعہ قرار دیا ہے۔

اگر چہ یہاں لفظ ''حافظ'' تلمیح کے بجائے اشاراتی معنوں میں استعمال ہوا ہے لیکن یہاں حافظ چونکہ ایک مکمل فکری دبستان کے نمائندے بن جاتے ہیں اس لیے تلمیحات میں اس کی تفصیل دینا ضروری سمجھا گیا۔

حلاج:

راشد نے حلاج کو اپنی نظم ''بے چارگی'' میں اس طرح استعمال کیا ہے

ژواں، حلاج، سرمد

جری انسان کی طرح ژولیدہ مو، عریاں

مگر رقصاں (۶۸)

حسین بن منصور حلاج اسلامی تاریخ میں تصوف اور وحدت الوجود کی علامت کے طور پر ہمیشہ زندہ رہنے والا کردار ہے۔ حسین نے اپنی زندگی کی قربانی دے کر اللہ تعالیٰ سے اپنے عشق کا ثبوت فراہم کیا۔ گذشتہ باب میں منصور حلاج پر تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے۔ راشد منصور کو حق پرستی اور عشق کے سبب یاد کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں اگرچہ ان کی زندگی ابتر و عریاں حالت میں ختم ہوئی لیکن عقبیٰ میں یہ کامیاب و رقصاں حالت میں نظر آتے ہیں اس لیے وہ ان کی جرأت اور بہادری کی داد دیتے ہیں۔

حور:

راشد نے اس لفظ کو اس طرح سے اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔

سیکھتی ہے جس جگہ پرواز حور (۶۹)

حور وہ آسمانی مخلوق ہے جو قیامت کے دن نیک اعمال کے حامل لوگوں کو اللہ تعالیٰ جزائے خیر کے طور پر جنت میں عطا فرمائیں گے۔ حوریں جنت کی نورانی مخلوق ہیں جو جنتی مردوں کے دل بہلانے اور خدمت کے لیے تخلیق ہوئی ہیں۔ ان کے حسن و جمال کی کوئی مثال نہیں۔ انہیں کسی انسان نے چھوا، نہ دیکھا ہوگا۔ یہ باعفت نورانی مخلوق ادب میں حسن و جمال کے استعارے کے طور پر مستعمل ہے۔

''وادیِ پنہاں'' راشد کے ابتدائی دور کی نظم ہے جس میں ان پر اختر شیرانی اور اقبال کی رومانیت کے اثرات نمایاں طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ وہ ایک ایسی خیالی دنیا کے متلاشی ہیں جو شرق و مغرب کے اس پار ہو جہاں اہرمنوں کی شیطان کاریاں نہ ہوں۔ حسن ہو، محبت ہو اور فطرت کی کشادہ آغوش، جہاں حور بھی حسن و پرواز کی متلاشی ہو۔ یہ بات قدرے کھٹکتی ہے کہ ادبیات عالم میں حور اپنے حسن و جمال کی وجہ سے مشہور ہے جبکہ راشد نے اسے پرواز کے لیے برتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ راشد یہاں فرشتے یا براق کے معنوں میں حور کا استعمال کر رہے ہیں جو کسی بھی زاویے سے (ماسوائے یہ کہ دونوں آسمانی و نورانی مخلوق ہیں) مناسب معلوم نہیں ہوتا۔

خیام:

راشد کی شاعری میں اس تاریخی شخصیت کا ذکر اس طرح آیا ہے۔

؎ گزارے ہیں بہت دن حافظ وخیام سے مل کر (۷۰)

دوسری جگہ یوں بیان کرتے ہیں۔

؎ مئے کم بہا اور خیام سے

میری اور دوستوں کی مدارات کی تھی (۷۱)

عمر خیام کا پورا نام ابوالفتح عمر بن ابراہیم الخیامی تھا۔ وثوق کے ساتھ اس کی تاریخ پیدائش کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا البتہ گیارہویں صدی عیسوی کے نصف اول کے آخری پانچ برس ہی زیادہ قرین قیاس ہیں۔ وہ نیشاپور کا رہنے والا تھا۔ اس کی اہمیت اس کی شاعری اور سائنسی میدان میں اس کے کارناموں کی وجہ سے ہے وہ اپنے عہد کا نامور ریاضی دان اور ماہر طبیعات تھا۔ تصوف، منطق اور ہیئت پر بھی اس کی نگاہ تھی۔ اس کی شاعری جس قدر مشہور ہوئی اتنی ہی مشکوک ہوتی گئی۔ جتنی تحقیقات عمر خیام کی رباعیات کے حوالے کی گئیں کسی اور کے حصے میں نہیں آئیں لیکن اس تمام تحقیق کا لب لباب یہی ہے کہ جتنی رباعیات عمر خیام سے منسوب کی جاتی ہیں بہت کم فی الاصل عمر خیام کی ہیں (اور یہ دعویٰ بھی یقینی نہیں) بہر صورت مشرقی ادبیات میں عمر خیام کو اپنی آزادہ روی اور امروز سے لذت کوشی کے حوالے سے شہرت حاصل ہوئی ہے۔ کہیں کہیں تصوف کے ضمن میں بھی خیام کو نقل کیا جاتا ہے۔ راشد نے بھی اسی تناظر میں خیام کا ذکر کیا ہے۔ خیام سے مراد رباعیات خیام اور اس کی فکری روح ہی ہے جو ادب میں ایک الگ دبستان کا رنگ اختیار کر چکی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ''خیام'' کا لفظ تلمیح میں اپنی جگہ بنانے میں کامیاب ہوا ہے۔

داریوش:

اس تلمیح کو راشد نے اپنی شاعری میں یوں سمویا ہے۔

؎ یہ داریوش بزرگ کی سرزمیں (۷۲)

؎ رضا شاہ اے داریوش اور سیروس کے جانشیں (۷۳)

اس طرح اپنی نظم ''تماشہ گہہ لالہ زار'' میں بھی داریوش کا لفظ آیا ہے۔ اسی داریوش کی مناسبت سے دارا اور دارائی کا لفظ راشد کی شاعری میں نسبتاً زیادہ استعمال ہوا ہے۔ ذیل میں ان مصرعوں کو پیش کیا جاتا ہے۔ جہاں دارائی کا لفظ استعمال ہوا ہے۔

ـ یوروپ اور امریکہ دارائی کا نام (تکرار دارائی کا نام) (۷۴)

ـ سر سے ڈھل جائے کہیں راحت رفتہ کا خمار

شام دارائی کا آسودہ غبار؟ (۷۵)

ـ آج جاں اک نئے ہنگامے میں در آئی ہے

ماہ بے سایہ کی دارائی ہے (۷۶)

ـ ہم پر اپنی ذات سے بڑھ کر

کس آمر کی دارائی ہو (۷۷)

ـ ایک پردہ بھی ہے سایہ بھی ہے دارائی بھی (۷۸)

ـ کہ انہی ہاتھوں کی دارائی سے

میں نے الفاظ کی ـــــ احباب کی ـــ اک بزم سجا ڈالی (۷۹)

ـ یا پست کی دارائی کو برباد کریں (۸۰)

داریوش اول ہخامنشی خاندان شاہان ایران کا نامور اور عظیم بادشاہ تھا۔ ایران اور فارس کی اولین اور مضبوط بنیاد رکھنے والوں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ اس عظیم فاتح کے زمانے میں گندھارا، سندھ، اور کشمیر کے کچھ حصے بھی اس کی قلمرو میں شامل ہو گئے تھے۔ علی عباس جلال پوری کے مطابق:

> ''اس نے اپنی وسیع سلطنت میں سڑکوں کا جال بچھا دیا اور ان پر سرائیں تعمیر کروائیں اس کے پر امن عہد میں تجارت کو بڑا فروغ ہوا۔ تاجروں کے قافلے چین سے لے کر مصر تک سامان تجارت لے جاتے تھے۔ اس کے عہد کو نظم و نسق کے لیے بے مثال سمجھا جاتا ہے۔ اس نے سونے کے سکے ڈھالے۔ دارک سونے کا سکہ تھا۔ اور سگلوس چاندی کا۔ انگریزی پونڈ اور شلنگ ٹھیک دارک اور سگلوس کے ہم وزن ہیں یہودیوں نے سگلوس کا نام

شیگل رکھ لیا۔ ایرانیوں اور یونانیوں کی تاریخی چشمک کا آغاز بھی اسی
زمانے میں ہوا۔"(۸۱)

داریوش نے اپنے عہد میں ہونے والی فتوحات اور نئے صوبوں کے نام کوہ بستیوں پر کندہ کروائے۔اسی خاندان کا آخری بادشاہ بھی داریوش یا دارا سوئم تھا۔ یہ بھی بڑا اولوالعزم اور باحوصلہ تھا۔لیکن سکندر (مقدونیہ) کی فوجوں نے آخرکار اسے شکست دی اور یہ اپنے ہی امراء کے ہاتھوں قتل ہوا۔سکندر اور دارا کے متعلق تاریخ میں بہت سی مبالغہ آمیز باتیں بھی آئی ہیں لیکن یہ تحقیق سے ثابت شدہ نہیں۔دارا کی تفصیل پچھلے باب میں بھی دی جا چکی ہے۔

راشدؔ اور ایران میں ایک گہری فکری مناسبت ہے۔ راشد اگر اپنی زندگی کا قیمتی وقت ایران میں نہ بھی گزارتے تب بھی ان کے اسلوب اور فکر پر عربی و عجمی تہذیب کی چھاپ خاصی گہری ہوتی۔اسی مناسبت سے وہ سرزمینِ ایران کو داریوش کی قلمرو اور رضا شاہ کو اس کا جانشین ٹھہراتے ہیں۔البتہ یہ بات نہایت تعجب انگیز ہے کہ ایران سے اپنی بے پناہ وابستگی اور دل بستگی کے باوجود بھی انہوں نے دارائی کو مثبت کے بجائے منفی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ وہ دارائی سے مراد ہوسِ مال وزر اور کشور کشائی کے منفی طریقے ہی لیتے ہیں۔اگر چہ بعض اوقات وہ دارائی سے قوت بازو بھی مراد لیتے ہیں لیکن عموماً دارائی سے وہ آمریت، مطلق العنانیت اور مغربی طاقتوں کے منفی رجحانِ منافع کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

دانیال:

راشدؔ کی شاعری میں یہ تلمیح اس طرح آئی ہے۔

ے تو دلاک نے رکھ دیا دانیال زمانہ کے سر میں
کسی بیل کا مغز لے کر (۸۲)

اسرائیلی روایات کے مطابق حضرت دانیالؑ ان کے چار اکابر انبیاء میں شمار ہوتے ہیں اور صحیفۂ دانیال عہد نامۂ قدیم کے صحیفوں میں شامل ہے۔قرآن وحدیث میں ان کا ذکر وضاحت اور جزئیات کے ساتھ موجود نہیں۔ البتہ عربی تاریخی روایات اور تورات میں اس نام کی دو شخصیات کا ذکر موجود ہے۔ایک دانیال تو عہدِ قدیم کے وہ

مردِ دانا ہیں جن کا صحیفہ حزقیل کے صحیفے کے بعد آتا ہے اور دوسرے وہ صاحب کشف و کرامت جو بنی اسرائیل کی اسیری کے زمانے میں بابل میں رہتے تھے۔ (یہ بھی ممکن ہے کہ یہ ایک ہی شخصیت کے دو ادوارِ حیات ہوں) ۔۔۔البلازری نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ بخت نصر دانیال کو قید کر کے بابل لے آیا تھا اور وہ وہی فوت ہوئے تھے اہل سوس کے ہاں قحط پڑا تو انہوں نے دانیال کی نقش عاریتاً مانگ لی تا کہ ان کے ذریعے بارش حاصل کر سکیں۔اس طرح ان کی نقش اہل سوس کے ہاں پہنچ گیا۔ (۸۳)

اسی طرح قصص الانبیاء میں البدایہ والنہایہ کے حوالے سے روایت ہے کہ:

> ''حضرت ابو العالیہؒ سے روایت ہے انہوں نے فرمایا'' جب ہم نے تستر کا شہر فتح کیا تو ہمیں ہرمزان کے خزانے میں ایک پلنگ ملا۔اس پر ایک میت تھی۔اس کے سرہانے کی طرف ایک تحریر پڑی تھی۔ہم نے وہ تحریر اٹھائی اور حضرت عمرؓ بن خطاب کے پاس لے گئے۔آپؓ نے حضرت کعبؓ کو بلوایا ۔انہوں نے اس کا عربی ترجمہ لکھ دیا۔سب سے پہلے میں نے وہ عربی تحریر پڑھی۔وہ مجھے اب بھی اس طرح یاد ہے جس طرح قرآن یاد ہے۔خالد بن دینارؒ فرماتے ہیں میں نے ابو العالیہؒ سے عرض کی ''اس میں کیا لکھا ہوا تھا؟ ''انہوں نے فرمایا'' تم مسلمانوں کے اخلاق، تمہارے معاملات، تمہارے بات چیت کے ڈھنگ اور مستقبل میں پیش آنے والے واقعات۔'' میں نے کہا پھر تم نے اس میت کا کیا کیا؟ فرمایا ہم نے دن کے وقت مختلف مقامات پر تیرہ قبریں کھودیں۔رات کو کسی ایک قبر میں دفن کر کے سب کو برابر کر دیا تا کہ ان لوگوں کو معلوم نہ ہو اور وہ قبر کھود کر ان کی میت نکال نہ لیں۔میں نے کہا وہ اس میت سے کیا امید رکھتے تھے۔فرمایا جب بارش نہیں ہوتی تھی تو وہ آپ کی چار پائی کھلے میدان میں رکھ دیتے تھے تب بارش

ہو جاتی تھی۔میں نے کہا آپ کے خیال میں یہ کون صاحب تھے؟ فرمایا ان صاحب کا نام دانیال تھا۔۔۔۔

حضرت عبدالرحمٰن بن ابی الزنادؓ اپنے والد سے روایت کرتے ہیں۔کہ انہوں نے ابو موسیٰ اشعریؓ کے بیٹے ابو بردہؓ کے ہاتھ میں ایک انگوٹھی دیکھی جس پر دو شیروں کی تصویر بنی ہوئی تھی ان کے درمیان ایک آدمی تھا اور شیر اسے چاٹ رہے تھے۔ابو بردہؓ نے فرمایا یہ اس شخص کی انگوٹھی ہے جس کے بارے میں اس شہر کے لوگ کہتے ہیں کہ وہ دانیالؑ ہیں۔جس دن انہیں دفن کیا گیا یہ انگوٹھی حضرت ابو موسیٰؓ نے لے لی تھی۔پھر شہر کے علماء سے اس پر کندہ تصویر کے بارے میں دریافت کیا۔انہوں نے کہا حضرت دانیالؑ جس بادشاہ کے ملک میں تھے اسے نجومیوں نے بتایا تھا کہ ایک لڑکا پیدا ہونے والا ہے جس کی وجہ سے تیری حکومت ختم ہو جائے گی۔بادشاہ نے قسم کھائی کہ آج رات پیدا ہونے والے ہر لڑکے کو قتل کر دیا جائے گا البتہ انہوں نے دانیالؑ کو شیر کے کچھار میں پھینک دیا آپ کی والدہ نے جا کر دیکھا تو شیر اور شیرنی آپ کو پیار سے چاٹ رہے تھے اور آپ کو کوئی نقصان نہیں پہنچایا تھا۔شہر کے علماء نے بتایا کہ دانیالؑ نے اپنی انگوٹھی میں اپنی اور شیروں کی تصویر بنوائی تھی تا کہ آپ کو اللہ کا یہ احسان ہمیشہ یاد رہے۔'' (۸۴)

راشدؔ کی یہ تلمیح ان کی افسانوی نظم ''وزیر چنیں''میں آئی ہے۔یہ نظم اپنے معنوی طنز اور پیرایہ ہائے بیان کی دلکشی کی وجہ سے بڑی ہر دلعزیز ہوئی۔انہوں نے اس نظم میں وزیر چنیں کے لیے دانیال زمانہ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔دانیال کی تلمیح اپنی دانشمندی، فراست اور پیش بندی کی وجہ سے عام ہے۔چونکہ ہمارے معاشرے بلکہ تیسری دنیا اور تقریباً پورے مشرق میں پائے جانے والے وزراء میں یہ خصوصیات ناپید ہیں اس لحاظ سے ان کے دماغ کے

مقابلے میں بیل کا مغز زیادہ معتبر اور دانا ہے۔ البتہ راشد کے اسلوب وڈکشن کو دیکھتے ہوئے یہاں دانیال زمانہ کی تلمیح طنز معکوس کی بہترین مثال ہے۔

دشت وصحرا میں کوئی شہزادہ آواز کہیں:

راشد کی یہ تلمیح ان کی نظم ''طلسم جاوداں'' میں آئی ہے۔ اگر چہ اس مصرعے کا سیاق وسباق سے ہٹ کر مطالعہ ذہن میں اور بھی بہت سے خیالات کی تجسیم کرتا ہے لیکن میری ذاتی رائے کے مطابق یہاں اشارہ رام اور سیتا کی طرف ہے۔ آیئے مصرعوں کو اپنے سیاق وسباق میں دیکھیں۔

قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے
مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم
کوئی شاہنشاہ تاج و تخت لٹواتا ہوا
دشت وصحرا میں کوئی شہزادہ آوارہ کہیں
سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا
اپنی محبوبہ کی خاطر جان سے جاتا ہوا
''---------------

قافلہ بن کر گزر جاتے ہیں سب
قصہ ہائے مصر و ہندوستان وایران وعرب (۸۵)

یہاں چونکہ ہندوستان کی اساطیرِ قدیم کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے مصرعے میں تلمیح بالا درج ہے اس لیے ہم یہ قیاس کرنے میں حق بجانب ہیں کہ اشارہ رام اور سیتا کے عشق کی طرف ہی ہے۔ رام اور سیتا کی کہانی ہندوؤں کی مقدس کتاب رامائن سے ماخوذ ہے جسے شری والمیکی نے تقریباً ۳۰۰ قبل مسیح میں مرتب کیا۔ البتہ کہا جاتا ہے کہ یہ واقعہ تقریباً ۷۰۰ قبل مسیح میں وقوع پذیر ہوا تھا۔ بہر صورت عہد جدید تک پہنچتے پہنچتے اس میں کافی تغیر وتبدّل بھی واقع ہوا ہے کہانی کا مختصر خلاصہ یوں ہے کہ:

''کہتے ہیں کہ رام چندر جی کے باپ دسرتھ کی کئی رانیاں تھیں اور ان میں

آپس میں رشک اور حسد تھا۔اس سبب سے رام چندر جی اپنی سوتیلی ماں
کے فریب سے مدت تک بنوں اور جنگلوں میں رہے۔اتفاقاً ایک روز وہ اپنی
ستری سیتا جی کو چھوڑ کر شکار کو گئے تھے کہ ایک راچھسس سونے کا ہرن بن
کران کے سامنے آیا۔رام چندر جی نے اس کے شکار کا ارادہ کیا کہ اتنے
میں راون فقیر کا بھیس بدل کران کی استری کے پاس آیا اور چالاکی سے اسے
لنکا اڑا لے گیا۔
جب رام چندر جی کو اس بات کی خبر ہوئی تو انہوں نے ہنومان جی اور سوگریو
سے جو بندروں اور ریچھوں کے راجا تھے مدد لے کر راون پر چڑھائی کی اور
اسے مار کر اپنی استری وہاں سے لے کے آئے۔اتنی بات میں شک نہیں کہ
دنیا میں رام چندر جی نامی ایک راجا گزرے ہیں اور انہوں نے لنکا پر
چڑھائی بھی کی ہے۔''(۸۶)

راشد نے اپنی نظم ''طلسم جاوداں'' میں رام چندر جی کے بن باس اور سیتا کی جدائی میں گزارے لمحات کو بڑی خوبصورتی سے اس تلمیح کا موضوع بنایا ہے۔یاد رہے کہ ''رامائن'' ۲۴ ہزار اشعار پر مشتمل ایک طویل، رزمیہ داستان ہے لیکن یہ شاعرانہ کمال قابل دید ہے کہ ایک ہی مصرعے میں کہانی کا لب لباب اور کہانی کے مرکزی خیال کی طرف اشارہ کر دیا گیا ہے۔

دیوتا تار:

یہ تلمیح اس طرح سے راشد کی فکر کا حصہ بنی ہے۔

؎ مگر تو نے دیکھا بھی تھا
دیوتا تار کا حجرہ تار (۸۷)

تا تار کی ذیل میں عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''دریائے جیحوں کے اس پار جو ممالک ہیں ان کے رہنے والے تاتاری اور
تورانی کہلاتے تھے۔ وسط ایشیاء کی ان اقوام نے بہ مرور زمان یا بہ اختلاف
وطن مختلف نام اختیار کیے ہیں فردوسی انہیں تورانی کے نام سے پہچانتا ہے۔
سفید ہن بھی یہی لوگ ہیں۔ یاجوج ماجوج بھی انہی کے نام یا القاب ہیں۔
ان نیم وحشی قبیلوں اور ملتی جلتی نسلوں کی نظریں ہمیشہ ایران کے زرخیز
میدانوں پر للچائی ہوئی پڑتی تھیں۔ چین کے دولت مند شہروں کو بھی یہی لوگ
لوٹنے کی تاک میں رہتے تھے۔۔۔ ہن، نمر، ترک، سلجوقی، چنگیز خانی قبائل،
چغتائی، آل عثمانی سب انہی اقوام کے مختلف روپ ہیں۔ ترک و تاتار،
منگول یہ بھی ان ہی کے نام ہیں۔۔۔ ان تمام قبیلوں اور شاخوں میں سے
ترکان چغتائی، ترکان غر، ترکان سلجوقی منگول اور فراختائی بہت مشہور
ہیں۔''(۸۸)

راشدؔ نے بھی تاتاری اصطلاح انہی وسطی ایشیائی اقوام کے لیے استعمال کی ہے۔ ۱۹۱۷ء میں روس کے انقلاب کے بعد یہاں اشتراکی معیشت و ذہنیت کا بول بالا ہوا۔ راشد چونکہ انسان پر ہر قسم کی پابندی کو ناروا سمجھتے ہیں اس لیے ان کے خیال میں تاتاری / روسی یعنی اشتراکی دیو کا استبداد بھی انسانی ذہن اور معاشرے کی ترقی میں رکاوٹ ہے۔ اس بارے میں فتح محمد ملک کا یہ قول نقل کرنا مناسب ہوگا:

''وہ (راشد) مغربی سامراج کے ساتھ ساتھ سوویت سامراج اور ابھرتے
ہوئے برہمن سماج سے شدید نفرت کرتے ہیں۔ راولپنڈی سازش کیس میں
ملوث ہو کر قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنے والے ''انقلابیوں'' کے
ساتھ تمام تر ہمدردی کے باوجود وہ بڑی دلسوزی کے ساتھ اپنے اشتراکی
دوست کو سوویت استعمار کی غارت گری سے خبردار کرتے ہیں۔''(۸۹)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ دیوتا تار سے راشد کا اشارہ اشترا کی جبر کی طرف ہے جس کے پیچھے ایک پورا فلسفہ اور تاریخ سر گرم عمل ہے۔

رضا شاہ:

راشد نے اس تاریخی شخصیت کا ذکر اس طرح کیا ہے۔

ے رضا شاہ! تجھ پر سلام اجنبی کا
ے رضا شاہ!
اے داریوش اور سیروس کے جانشیں (۹۰)

یہاں رضا شاہ سے مراد شاہ ایران رضا شاہ پہلوی ہیں ۔ جو ۱۸۷۸ء میں مازندران میں پیدا ہوئے اور ۱۹۵۰ء میں جوہانسبرگ جنوبی افریقہ میں وفات پائی۔ دورِ حکومت ۱۹۲۵ء سے ۱۹۴۱ء تک تھا۔ رضا شاہ کی زندگی ایک معمولی سپاہی سے شروع ہوئی اور آخر کار قاچاری کی وجہ سے ایرانی فوج (قزاق بریگیڈ) میں اہم مقام حاصل کیا۔ اپنے دورِ حکومت ایران کو غیر ملکی استحصال سے محفوظ کرنے اور ایران کو خود اپنے پاؤں پر کھڑا کرنے کے سلسلے میں اہم کردار ادا کیا۔ ایران میں ریل، سڑکوں، بیشتر صنعتوں، تیل کے نئے معاہدوں، تعلیم جدیدہ، روشن خیالی اور ایرانی عورتوں کو مردوں کے شانہ بشانہ لانے کا سرخیل رضا شاہ ہی تھا۔ اسی وجہ سے راشد اس شہنشاہ کو سلام پیش کرتے ہیں اور انہیں عظیم ایرانی بادشاہوں داریوش اور سیروس کا جانشین کہتے ہیں ۔ اپنی تجدّد پسندی اور علم و ہنر کی طرف رجحان اور ایرانی فوج اور اسلحہ کی طرف توجہ کی وجہ سے واقعتاً رضا شاہ کو ایران کا مجدد کہا جا سکتا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے رضا شاہ سے قبل اور بعد کے ایران کا موازنہ ضروری ہے۔ (۹۱)

رضا شاہ کو تلمیحات کی ذیل میں شامل کرنے کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اول تو انہیں داریوش اور سیروس کے جانشین کے طور پر تلمیح قرار دیا جا سکتا ہے۔ دوم رضا شاہ ایران میں نئے رجحان اور نئی سوچ کی علامت کے طور پر شہرت رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے بھی اگر چہ ماضی قریب کی اس شخصیت کے نام کے ساتھ کوئی خاص واقعہ رتلمیح جڑی ہوئی نہیں لیکن ایران نو اور عظیم ایرانی بادشاہوں کی جانشینی کے سبب تلمیحات راشد کا موضوع بن سکتا ہے۔

ریحان:

راشد نے اپنی نظم ''تیا ناچ''میں اس تلمیح کو اس طرح سمویا ہے۔

انہی ریحانوں کی خوشبوؤں کا بلوا پھوٹے
ابتداء جس کی کبھی
بستر آدم سے ہوئی (۹۲)

ریحان قرآن سے اخذ شدہ تلمیح ہے۔تفسیر معارف القرآن میں ''ریحان'' کے حوالے سے درج ہے

''ریحان کے مشہور معنی خوشبو کے ہیں اور ابن زید نے یہی معنی آیت میں مراد لے لیے ہیں کہ اس نے زمین سے پیدا ہونے والے درختوں سے طرح طرح کی خوشبوئیں اور خوشبو دار پھول پیدا فرمائے اور کبھی ریحان بہ معنی مغز اور رزق بھی استعمال کیا جاتا ہے۔''(۹۳)

اس طرح اسلامی انسائیکلوپیڈیا میں یوں آیا ہے۔

''(ریحان) کھیتی کے پتے کو بھی کہتے ہیں جیسا کہ آیت والحب ذوالعصف والریحان۔کتب اللغت اور تفاسیر میں بھی ایسا ہی لکھا ہے نیز ریحان ایک خوشبو دار گھاس کا نام ہے۔جس کو فارسی میں شاہ سپر غم اور ناز بو کہتے ہیں اس کی جمع ریاحین ہے۔''(۹۴)

اس کے علاوہ فیروز اللغات (۹۵) فرہنگ آصفیہ (۹۶) اور اردو لغت (تاریخی اصول پر) میں (۹۷) ریحان کے معنی گل سرخ کے علاوہ تمام پھول اور مجازاً شراب بھی لکھے ہیں۔راشد کی نظم اور ان کا قرینۂ شعری صاف ظاہر کر رہا ہے کہ راشد نے یہاں ریحانوں سے موخر الذکر معنی ہی مراد لیے ہیں۔یعنی وہ سارے پھول جو ابتدائے عالم سے زمین پر بہشت سے آئے ہیں۔

زردشت:

راشد نے یہ تلمیح اپنی نظم ''تماشا گہہ لالہ زار''میں استعمال کی ہے۔

وہ نوشیرواں اور زرتشت اور داریوش
وہ فرہاد شیریں، وہ کیخسر و کیقباد
ہم اک داستاں ہیں وہ کردار تھے داستاں کے (۹۸)

ایران قدیم کے برگزیدہ حکیم زرتشت کو ایرانی آریوں کی عقلی تاریخ میں ہمیشہ پہلی جگہ دی جانی چاہیے۔(۹۹)

زرتشت کے لغوی معنی ہیں ''یزداں پرست'' اسے زرتشت، زردہشت، زوراسٹر، زراتشت اور زراشتر بھی کہتے ہیں۔۔۔۔۔ پروفیسر جیکسن (کولمبیا یونیورسٹی) کے خیال میں وہ میدیوں کے ایک قبیلے میگی (مجوس) کا فرد تھا۔(۱۰۰)

اسی نے ''گاتھاز'' تحریر کیے جو زرتشت مت کے قدیم مذہبی صحائف ''اوستا'' ہی کا ایک حصہ ہے۔ زرتشت کی زندگی کے بارے میں ہماری معلومات مبہم اور محدود ہیں۔ تاہم یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ موجودہ شمالی ایران (آذربائیجان/باختر) میں کہیں ۶۲۸ قبل مسیح میں پیدا ہوا۔ ہمیں اس کی ابتدائی زندگی کے بارے میں کچھ معلوم نہیں ہے۔ نوجوانی میں اس نے اپنے نئے مذہب کی تبلیغ شروع کردی تھی۔ پہلے پہل اسے شدید مخالفت کا سامنا ہوا تاہم جب وہ چالیس سال کا تھا تو وہ شمالی ایران کے بادشاہ ''وشتاپا'' (گستاسپ) کو اپنا ہم خیال بنانے میں کامیاب ہوگیا۔ بادشاہ اس کا دوست اور سرپرست بن گیا۔ ایرانی روایات کے مطابق زرتشت نے ۷۷ برس کی عمر پائی۔ اس اعتبار سے اس کی وفات کا واقعہ ۵۵۱ قبل مسیح میں ہوا ہوگا۔'' (۱۰۱)

اب زرتشت نے شاہ ایران کی مدد سے اپنے مذہب کو توران میں بھی پھیلانا چاہا جس کا نتیجہ ان دو ملکوں کی جنگ کی صورت میں نمودار ہوا۔ یہی نہیں بلکہ زرتشت کو ایک تورانی سپاہی نے پیٹھ میں خنجر بھونک کر شہید کر دیا۔(۱۰۲)

زرتشت کی موت کے بعد سکندر اعظم نے اس مذہب کی بیخ کنی کی اور اوستا کے سارے نسخے جلا ڈالے۔ آخر کار ساسانی دور حکومت میں یہ پھر سرکاری مذہب بنا اور اس کی نشاۃ الثانیہ ہوئی۔ اسلام کے بعد اسے مزید تنزل دیکھنا نصیب ہوا۔ اوستا، گاتھا کے علاوہ دیگر محفوظ رتحریف شدہ صحائف کے نام یہ ہیں۔ یسنا، ویسپہ، وندیداد، یشت، خردہ اوستا، ژند اور پاژند۔ یہ کتب اوستا کے ذیلی حصے اور تفاسیر ہیں۔ عابد علی عابد کے مطابق زرتشت کی تعلیمات کو مختصراً یو ں بیان کیا جا سکتا ہے:

''خدائے متعال آہورہ مزدہ ہے۔خیر وشر کی قوتیں دنیا میں برسر پیکار ہیں۔
انسان خیر کی قوتوں کی مدد سے شر پر فتح پا سکتا ہے اور اپنی روح کو عمر جاوداں
عطا کر سکتا ہے۔انسان کے لیے جائز ہے کہ وہ زندگی کے تمام نعمتوں سے
بہرہ یاب ہو۔ پھلے پھولے، پروان چڑھے، شادی بیاہ کرے، ایک چھوٹا
سا نظام خانوادگی قائم کرے اور بڑے معاشرتی نظام کے قیام میں معاون
ہو۔ترک دنیا بے کار ہے۔اس سے انسان کی قوتیں زائل ہو جاتی ہیں اس
کے بجائے انسان کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ وہ دنیا کی تسخیر کرے۔''(۱۰۳)

درج بالا بیانات سے زرتشت اور اس کے مذہب کا مختصر خاکہ ذہن میں آجاتا ہے۔ ایرانی فکر اور مابعد الطبیعات میں زرتشت کا کردار کلیدی ہے۔راشدؔ نے زرتشت کی جگہ زردشت کا لفظ استعمال کیا ہے اور نظم میں کہا ہے کہ ایرانی تاریخ کی مختلف اوراق میں یہ بھی ایک ورق ہے۔بقول راشدؔ یہ لوگ سالار کارواں تھے اور ہم ان کی تقلید میں کارواں والے۔

زلیخا:

راشد کی شاعری میں اس تلمیح نے یوں اپنا جلوہ دکھایا ہے۔

زلیخا ایک چرخ نور و رنگ آرا
سے پابستہ
وہیں پیہم رواں، گرداں (۱۰۴)

''فیض کی تلمیحات'' کے باب میں ''دامن یوسف'' کی ذیل میں زلیخا کا ذکر کیا جا چکا ہے۔اس تلمیح کا ماخذ قرآن اور عہد نامہ قدیم ہے۔زلیخا عزیزِ مصر کی بیوی اور اپنے غلام یوسفؑ کی عاشق تھی۔ یوسفؑ جب اس کے ڈرانے، دھمکانے، پھسلانے غرض کسی حربے سے بھی اس کی طرف راغب نہ ہوئے تو الزام کے تحت یوسفؑ کو جیل میں ڈالا گیا۔خدا کی قدرت کہ جیل ہی سے آپ شاہ مصر کے مقربین میں شامل ہو گئے۔

راشد کی نظم ''بے چارگی'' زلیخا کو جہنم کی مکین بتاتی ہے۔راشد نے اس نظم میں ان تمام شخصیات کو جو عملی زندگی میں فعال مگر روحانی زندگی اور آخرت کے حوالے سے معتوب ٹھہرتے ہیں کو جمع کیا ہے۔ان میں زلیخا بھی ہے کہ وہ چرخ نور ورنگ پر ہے۔مسلسل رواں اور گرداں یعنی یہ اپنے لحاظ سے ایک روایت کی موجد ہے۔ جو آج بھی جاری و ساری ہے۔ یہ روایت عشق کے اظہار میں قیود زمان و مکان کی آزادی ہے۔زلیخا سے قبل بھی ایسا ہوا ہوگا لیکن اس نے عہدہ ، مقام ،مرتبہ،عمر اور آقا و غلام کی تمیز کیے بغیر اپنا عشق واشگاف انداز میں بیان کیا۔اور شاید اسی وجہ سے راشد کو اس کی جہنم بھی مرغوب خاطر ہے۔

زمانہ خدا ہے:

راشد کے ہاں یہ تلمیح یوں مستعمل ہے

زمانہ خدا ہے،اسے تم برا مت کہو (۱۰۵)

نظم کا عنوان اور مصرع ہماری راہنمائی حضورﷺ کی ایک حدیث قدسی کی طرف کرتی ہے جو صحیح بخاری میں اس انداز میں نقل ہوئی ہے۔

> ''آدم کا بیٹا مجھ کو تکلیف دیتا ہے۔وہ کیا کرتا ہے زمانے کو برا کہتا ہے(اس کو کاٹتا کوستا ہے) حالانکہ زمانہ (کیا کر سکتا ہے) میں زمانے کا پیدا کرنے والا ہوں سارا کام میرے ہاتھ میں ،میں رات اور دن کو الٹ پلٹ کرتا ہوں۔''(۱۰۶)

یہاں مضمون یہی ہے کہ زمانے کو کاٹنا کوسنا خدا کو تکلیف دینے کے مترادف ہے کہ زمانہ بذاتِ خود تو کچھ بھی نہیں ہے۔اقبالؔ اور برگساں کے درمیان بھی زمانے پر بحث ہوئی اور جب اقبال نے انہیں حضورﷺ کی یہ حدیث مبارکہ سنائی تو وہ اچھل پڑے کہ کیا واقعی ایسا کہا گیا ہے؟اس لحاظ سے راشد کی یہ نظم ''زمانہ خدا ہے'' اور اس کا پہلا مصرع حدیث شریف کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور اسے ہم حدیث شریف سے متعلقہ تلمیح کہہ سکتے ہیں۔

ژواں:

راشدؔ کی نظم میں یہ تلمیح یوں استعمال ہوئی ہے۔

ژواں، حلاج، سرمد

جری انسان کی طرح ژولیدہ مو، عریاں

مکرر قصاں (۱۰۷)

ژواں کا لفظ اور یہ تلمیح اس لحاظ سے مشکل ہے کہ یہ عموماً مغربی ناموں کے سابقوں میں شامل ہوتا ہے۔اب یہاں یہ فیصلہ کرنا کہ کونسا ژوان مراد ہے، دشوار ہے۔ روسو کا نام بھی ژواں سے شروع ہوتا ہے۔اسی طرح سارتر کا نام بھی ژواں سے شروع ہوتا ہے اور ڈان ژوان بھی نفسیاتی لحاظ سے ایک اہم کردار گزرا ہے۔

نظم کے سیاق وسباق اور حلاج اور سرمد کی صف میں مذکور ژواں راقم کے خیال میں ژاں پال سارتر ہی ہے کہ حلاج اور سرمد کے ظاہری الحاد کی مانند سارتر بھی وجودی فلسفے کا بانی اور اہم محرک تھا اور اس کا یہ کہنا کہ خدا مر چکا ہے ایک اہم الحادی جملہ ہے اس لحاظ سے راشد کی نظم میں ژواں کو سارتر کی طرف اشارہ پر محمول کیا جا سکتا ہے۔

ژاں پال سارتر ۲۱ جون ۱۹۰۵ء کو فرانس میں پیدا ہوا۔ ادب میں اس کی حیثیت ایک سوانح نگار، ڈرامہ نگار اور نقاد کی ہے۔ فلسفہ میں اس نے اخلاقیات، مابعد الطبیعات اور وجودیت پر بہت کچھ تحریر کیا۔ اس کے علاوہ وہ ایک پر جوش سیاسی کارکن بھی تھا۔ ۱۹۶۸ء کی گرمیوں میں اسے سول نافرمانی کی تحریک چلانے کی پاداش میں گرفتار کیا گیا لیکن معاملے میں شاہ گالے کی مداخلت نے اس کی سزا معاف کرائی۔ سارتر کے زیر اثر وجودیت اور وجودی تحریک نے عالمی فکر کو بے حد متاثر کیا۔ اس کے علاوہ مارکسی فکر اور نظام کی ترویج وترقی میں بھی سارتر کا کردار خاصا اہم رہا ہے۔ سارتر کثرت سگریٹ نوشی کی وجہ سے پھیپھڑوں کے عارضے میں مبتلا ہوگیا اور ۱۹۷۳ء میں اندھا بھی ہوگیا اور ۱۵ اپریل ۱۹۸۰ء کو وفات پایا گیا۔

چونکہ حلاج اور سرمد کے ہاں بھی معاملہ اپنے وجود اور ذات سے شروع ہوتا ہے اس لیے سارتر کا الحاد بھی راشد انہی معنوں میں لیتے ہیں۔ راشد ان تینوں کو جری انسان کی صورت میں پیش کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی آشفتہ حال اور ژولیدہ مو بھی۔ جو ان کے اندر کی بے قراری کی علامت ہو سکتی ہے۔

سامری:

راشد نے سامری کی تلمیح کو اس طرح اپنی نظم کا حصہ بنایا ہے۔

جو سامری کے فسوں کی قاتل حشیش پی کر (۱۰۸)

یہ تلمیح مذہبی کتب اور اساطیر سے ماخوذ ہے۔ بعض علماء کے مطابق یہ سامری قبیلہ سمیری کا ایک فرد تھا جس کا اصل وطن تو عراق تھا مگر یہ قبیلہ دور دور تک پھیل گیا تھا۔ (۱۰۹)

دیگر علماء کے خیال میں سامری شمرون کا معرب ہے۔ تورات میں یہ کلمہ تین معنی میں استعمال ہوتا ہے

(الف) فلسطین کا ایک شہر جسے عمری نے آباد کیا تھا

(ب) فلسطین کا ایک پرانا شہر جسے یوشع نے حضرت موسیٰ کی وفات کے بعد فتح کیا تھا۔ اس شہر کے رہنے والے شمرونی یا سامری کہلاتے تھے

(ج) بنی اسرائیل میں ایک قبیلہ تھا، جو شمرون کی اولاد تھا۔ حضرت موسیٰ کے زمانے میں اس قبیلے کے تمام افراد شمرونی یا سامری کہلاتے تھے جس سامری کا ذکر قرآن مجید میں کیا گیا ہے وہ اس قبیلے سے تعلق رکھتا تھا۔ (۱۱۰)

قرآن مجید کی سورۃ اعراف اور طٰہٰ میں سامری اور اس کے بچھڑے کا تفصیلی ذکر موجود ہے۔ جب حضرت موسیٰ کوہِ طور پر تشریف لے گئے تو ان کی غیر موجودگی میں اس نے ایک بچھڑا بنایا اور پھر جادو یا خاکِ پائے جبرئیل کے اثر سے وہ بے جان بچھڑا آوازیں نکالنے لگا اور چونکہ حضرت موسیٰ نے مقررہ مدت سے دس دن زیادہ گزارے تو اس نے کہا کہ اے بنی اسرائیل تمہارا اصل خدا یہی ہے اور بہت سے کمزور عقیدے والوں نے اس کی پرستش شروع کی۔ بعض روایات میں یہ بھی آیا ہے کہ جو سونا بنی اسرائیل فرعونیوں سے عاریتاً مانگ کر لائے تھے یہ اسی کو پگھلا کر ڈھالا گیا تھا۔ حضرت موسیٰ جب واپس آئے تو انہوں نے اس بچھڑے کو جلا کر اس کی راکھ دریا میں بہا دی اور سامری اور اس کے پیروکاروں کو بددعا دی۔ علی عباس جلال پوری بنو اسرائیل کی گوسالہ پرستی کی توجیہ یوں بیان کرتے ہیں:

''مصریوں کا مقدس ترین جانور، دیوتا پتاح کا بیل ''اے پس'' تھا۔ اے پس کے لیے علیحدہ شاندار معبد تعمیر کیا گیا تھا۔ جہاں اس کی پوجا بڑے

> اہتمام سے کی جاتی تھی۔ مرنے کے بعد اس کی ممی بنا کر جملہ رسوم ادا کی جاتی تھیں اور اس کی جگہ لینے کے لیے نئے اے پس کی تلاش شروع ہو جاتی تھی۔ جس کا رنگ سیاہ ہو اور ماتھے پر تثلیث کا نشان ہو۔ اے پس کے لیے شاندار مقبرے تعمیر کرائے جاتے تھے۔ جب کمبوچیہ شاہ ایران نے مصر فتح کرنے کے بعد حبشہ پر حملہ کیا اور نا کام لوٹا تو دیکھتا کیا ہے کہ مصری جشن منا رہے ہیں۔ معلوم ہوا کہ انہیں نیا اے پس مل گیا ہے۔ کمبوچیہ نے بھنا کر حکم دیا کہ اس بیل کو ذبح کر دیا جائے۔ حکم کی تعمیل ہوئی اور جشن شادی دیکھتے دیکھتے ہنگامہ نوحہ و بکا میں بدل گیا۔ اہل مصر نے کمبوچیہ کو یہ گناہ کبھی نہیں بخشا۔ بنی اسرائیل کا بچھڑا بنا کر اسے پوجنے کی روایت مصریوں کے اے پس پوجا ہی سے لی گئی تھی۔"(۱۱۱)

خلاصہ بحث یہ ہے کہ بنی اسرائیل میں سامری نے بچھڑا بنا کر ان سے پرستش کروائی تھی۔ راشد نے اس تلمیح کے مادی پہلو اور منفعت بخش زاویے کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ نظم "سومنات" میں راشد ہندی برہمن اور مہاجن کے استعمار کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان لوگوں نے سامری کے جادو کی قاتل بھنگ پی رکھی ہے۔ مطلب یہ کہ زبان پر رام رام کی مالا جپتے ہوئے برصغیر کی بربادی کا سوچ رہے ہیں۔ یہاں سامری دولت اور سونے کے حصول کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس لحاظ سے راشد کی فنکاری کی داد دینا پڑتی ہے کہ انہوں نے برہمن اور مہاجن کو سامری روپ میں آشکار کر کے سامری کی دولت پرستی اور حصول زر کی طرف اشارہ جبکہ ان دو طبقات کی حرصِ دولت کو تاریخی تناظر میں پیش کیا ہے۔

سبا:

راشد کی شاعری میں یہ تلمیح اس انداز میں بیان ہوئی ہے۔

؎ سلیماں سر بزانو اور سبا ویراں

سباویراں، سبا آسیب کا مسکن

سبا آلام کا انبارِ بے پایاں (۱۱۲)

سبا کی تلمیح قرآن، تورات اور دیگر صحائف کے علاوہ عرب تاریخ میں بھی مذکور ہے۔ قرآن میں سبا کے نام سے ایک سورت بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ سورہ النمل میں بھی اس کا ذکر موجود ہے۔ محققین کی سبا کے بارے میں آراء میں کافی اختلاف پایا جاتا۔ بعض اسے ایک شخص، بعض اسے حکمران خاندان کا لقب، بعض اسے قبیلے اور قوم کا نام جبکہ بعض اسے ایک جغرافیائی خطہ جس کی حدود یمن اور جنوبی عرب میں تھیں بتاتے ہیں۔ قرآن کی رو سے سبا یمن قدیم کا نام ہے جس پر ایک عورت بلقیس کی حکمرانی تھی اور جو حضرت سلیمانؑ کی دعوت پر آفتاب پرستی ترک کر کے ان کی ہم مذہب بن گئی تھیں۔ شریک حیات ہونے کے حوالے سے قرآن وحدیث میں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ لوگ تجارت پیشہ تھے۔ یمن کی قدرتی زرخیزی کی وجہ سے یہاں خوشبو دار مصالحے بیشتر قدیم دنیا کو برآمد کیے جاتے تھے جس کی وجہ سے یہاں کے لوگ کافی خوشحال تھے۔

اردو دائرہ معارف کے مطابق:

> ''۹۰۰ قبل مسیح میں حضرت سلیمانؑ کا دور حکومت ہے۔ سبا پر ایک عورت کی حکمرانی تھی۔ سبا کے ایک بادشاہ نے مارب میں ۸۰۰ قبل مسیح میں سد یا کرم کی بنیاد ڈالی تھی یہ بند ۱۵۰ فٹ لمبا اور ۵۰ فٹ چوڑا تھا۔ سبا کا زمانہ حکومت ۱۵۰ قبل مسیح پر ختم ہو جاتا ہے جس کے بعد حمیری بادشاہ آجاتے ہیں۔۔۔ یہ قوم آفتاب پرست تھی سیل عرم سے ان کا دارالحکومت برباد ہو گیا اور تجارتی راہوں کے بدلنے سے قبائل تتر بتر ہو گئے۔ (۱۱۳)

یہ بات تاریخی، آثار قدیمہ اور مذہبی حوالوں سے پایہ تحقیق کو پہنچ چکی ہے کہ قدیم عرب میں سبا والے اپنے تجارتی اموال اور زرخیز زمینوں اور سونے چاندی کی کانوں کے باعث انتہائی مالدار اور ممتاز تھے۔ ان کے مصالحے بیشتر مہذب دنیا میں استعمال ہوتے تھے۔ اس لئے عموماً سبا کے ساتھ آبادی اور خوشحالی کا تصور وابستہ ہے۔ راشد نے

اپنی نظم میں سبا کی ویرانی، بربادی اور آسیب کا مسکن ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ راشد کی شاعری اور فن کا ایک نادر طریقہ کار ہے کہ وہ قاری کے ذہن کو اپنی طرف راغب کرنے کے لیے مروج معنی کے بالکل الٹ چلے جاتے ہیں۔ یہی طرز انہوں نے سلیمانؑ اور اسرافیلؑ کے ساتھ بھی روا رکھا ہے تاکہ قاری پہلی نظر میں ان کی نظم کا اسیر ہو جائے۔

اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ راشد نے سبا کی تلمیحاتی حقیقت میں تصرف کر کے اسے اپنے شاعرانہ اور علامتی مقاصد کے لیے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ ان کے تاریخی شعور کی بھی داد دینی پڑتی ہے کہ وہ قرآن و حدیث اور تاریخ سے مضامین نکال کر اور ان پر شاعرانہ تصرف کر کے اپنے فکر کی ترسیل کا ذریعہ بنا دیتے ہیں۔

ستالن:

یہ تاریخی کردار راشد کی فکر اور نظم میں اس طرح سے بار پاتا ہے۔

ستالن، مارکس، لینن روئے آسودہ

مگر نارس تمناؤں کے سوز و کرب سے شمع تہہ داماں (۱۱۴)

جوزف سٹالن جس کا اصل نام آئیوسف وساریونووچ ذوگاشویلا تھا اور جس کی پیدائش جارجیا کے گوری قصبے میں ۱۸۷۹ء میں ہوئی کو راشد نے ستالن کے نام سے اپنی نظم ''بے چارگی'' کا حصہ بنایا ہے۔ وہ ایک چمار کے گھر میں پیدا ہوا اس کا باپ ایک شرابی تھا اور اسے بہت زیادہ مارتا تھا۔ ابتدائی تعلیم کلیسائی مدرسے میں حاصل کی جہاں سے اسے غلط خیالات کی تبلیغ کی بنا پر نکال دیا گیا۔ مارکسی تحریک سے وابستگی اور بالشویکی دھڑے میں شمولیت کے سبب اسے چھ بار جیل کی ہوا بھی کھانی پڑی لیکن وہ کئی دفعہ جیل سے فرار ہونے میں بھی کامیاب ہوا۔ لینن کے مرنے کے بعد اس کی خلا پر کرنے کے لیے ٹراٹسکی اور سٹالن اہم امیدواروں کے طور پر سامنے آئے اور آخر کار سٹالن سوویت روس کا سربراہ مقرر ہوا۔ اس کے ۲۴ سالہ دور حکومت میں روس کئی آزمائشوں سے گزرا جن میں دوسری جنگ عظیم کے ساتھ ساتھ سٹالن خود بھی بڑی مصیبت ثابت ہوا۔ اپنی حکومت کو مضبوط کرنے، اشتراکی و اشتمالی قوانین کے لاگو کرنے اور عہدۂ صدارت پر نظر ڈالنے والے ہر امیدوار نیز ہر طرح کی فکری و سماجی بغاوت کو کچلنے کے لیے اس نے آہنی ہاتھ استعمال کیے (سٹالن کے لغوی معنی بھی فولاد سے بنا ہوا کے ہیں) مائیکل ہارٹ سٹالن کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''سٹالن کی شخصیت کی سب سے اہم خصوصیت اس کی سفاکانہ طبیعت تھی۔ رحم کے لیے کسی طرح کی جذباتی درخواست اس پر معمولی اثر انداز بھی نہیں ہوئی تھی۔ وہ ایک مریضانہ حد تک انتہائی شکی مزاج انسان تھا تاہم وہ ایک نہایت قابل انسان بھی تھا۔ بہت پر جوش، مستقل مزاج، مکار انسان جبکہ غیر معمولی ذہانت بھی اسے حاصل تھی۔۔۔سٹالن نے لاکھوں افراد کو موت کے گھاٹ اتارا یا جبری مشقت کی عقوبت گاہوں میں بھیجا یا انہیں فاقہ دے کر مار ڈالا۔ اس حوالے سے صحیح ترین معلومات دستیاب نہیں ہیں کہ ہونے والی معزولیوں اور متعدد اموات کی تعداد کیا ہے تاہم یہ تین ملین کے لگ بھگ ہے۔'' (۱۱۵)

۵ مارچ ۱۹۵۳ء کو سٹالن نے ماسکو میں وفات پائی۔ اس کی لاش کو محفوظ کر کے لینن کی لاش کے قریب ہی ریڈ سکوائر کے عجائب گھر میں رکھ دیا گیا۔

راشدؔ نے اپنی نظم ''بے چارگی'' میں سٹالن، لینن اور مارکس کا ذکر اکٹھے ہی کیا ہے کہ یہ لوگ بھی جہنم میں مقیم ہیں اور شاعر ایک روزن سے ان کے آسودہ چہرے پڑھ سکتا ہے البتہ نا کردہ گناہوں کی حسرت سے شمع تہہ دامان دکھایا ہے۔ یعنی یہ لوگ اور بھی بہت کچھ کرنے کا عزم رکھتے تھے تاہم وقت اور زمانے نے انہیں مواقع نہیں دیے جن کی حسرت یہ دوزخ میں بھی دل میں لیے ہوئے ہیں۔ کارل مارکس کے فلسفہ اشتراکیت کو لینن اور سٹالن ہی نے پہلی دفعہ روسی جمہوریہ پر لاگو کیا لیکن سرمایہ دارانہ نظام کی مخالفت اور اس فلسفے کے اپنے چند اسقام نے روس میں اسے کامیاب نہیں ہونے دیا۔ راشد نے اپنے دور سے وابستہ اہم شخصیات جو آج تاریخ کا حصہ ہیں کو بڑی خوبصورتی سے اپنی فکر میں سمویا ہے۔

سدرہ:

راشد نے یہ تلمیح اس طرح سے استعمال کی ہے۔

اک نئے سدرہ کے نیچے، اک نئے انسان کی ہُو
تا بہ کے روکیں گے ہم کو چار سو؟ (۱۱۶)

سدرہ کے لغوی معنی بیری کے درخت کے ہیں یہ تلمیح قرآن مجید سے ماخوذ اور شب معراج سے متعلق ہے جس کا ذکر سورہ بنی اسرائیل اور سورہ النجم میں ہے۔ سدرہ کا لفظ سورہ النجم کی آیت ۱۴ اور ۱۶ میں آیا ہے۔ شب معراج آنحضرت ﷺ حضرت جبرائیلؑ کی رہنمائی میں پہلے مکہ سے مسجد اقصیٰ (فلسطین) جاتے ہیں جہاں وہ دیگر انبیاءؑ کی امامت کرتے ہیں اس کے بعد آسمان کی طرف سفر کرتے ہیں۔ ساتویں آسمان پر مقام سدرہ یا سدرۃ المنتہیٰ تک پہنچ جاتے ہیں جس کے پاس ہی جنت الماویٰ ہے۔ وہ یہ خاص مقام ہے جہاں سے حضرت جبرائیلؑ اور بزاق آگے بڑھنے سے اپنی معذرت اور کوتاہ پروازی ظاہر کر دیتے ہیں۔ اس سے آگے حضور ﷺ رف رف کے تخت پر بیٹھ کر مقام محمود تک جاتے اور خالق اعلیٰ سے ملاقات کرتے ہیں۔ قصص القرآن میں سدرۃ المنتہیٰ کے بارے میں لکھا ہے:

> ''سدرۃ المنتہیٰ کے متعلق مختلف روایات کا حاصل یہ ہے کہ اس کی جڑ چھٹے آسمان پر ہے اور اس کی شاخیں ساتویں آسمان سے بھی نکل گئی ہیں اور یہ وہ مقام ہے جہاں سے چیزیں زمین پر اترتی اور زمین سے اوپر چڑھ کر وہاں تک پہنچتی ہیں۔ گویا نزول وعروج کا مقام اتصال ہے اس مقام سے آگے نبی اکرم ﷺ کے علاوہ نہ جبرائیلؑ اور دیگر ملائکۃ اللہ کا گزر ہوا اور نہ کسی نبی مرسل کا۔'' (۱۱۷)

اسی طرح اسلامی انسائیکلوپیڈیا میں ایک دوسرے سدرہ کی طرف بھی اشارہ ہے:

> ''ایک درخت جو آنحضرت ﷺ کے معجزے سے شق ہوا تھا اور قصہ اس کا یہ آیا ہے کہ آنحضرت ﷺ ایک دفعہ اونٹ پر سوار تاریک رات میں سفر کر رہے تھے اور آپ ﷺ کو نیند آ رہی تھی اس طرح سوتے جا رہے تھے کہ سامنے ایک بیری کا درخت آ گیا۔ وہ درخت پھٹ کر آدھا ایک طرف ہو گیا

اور آدھا دوسری طرف اور آنحضرت ﷺ بغیر کسی قسم کے ضرر کے اس کے
درمیان سے گزر گئے اور اسی طرح سوئے جا رہے تھے۔ وہ درخت ویسے ہی
آدھا اس طرف اور آدھا اس طرف باقی رہا اور سدرۃ النبی کے نام سے
مشہور ہوا۔'' (۱۱۸)

راشد کی نظم ''گداگر'' میں سدرہ کی تلمیح سے اشارہ درج بالا دونوں سدراؤں کی طرف جا سکتا ہے لیکن اغلب یہی ہے کہ سدرۃ المنتہٰی ہی کی طرف اشارہ ہے کیونکہ شاعر نے چارسو کو زیر کرنے کی بات کی ہے جس کا اشارہ زمان و مکان کی قید سے آزادی کی طرف ہے۔ مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ عہد نو کے انسان کو مکان و زمان کی قید سے آزاد ہو کر خدائے بزرگ و برتر کے قریب اور عظیم نیابت الٰہی کے فریضے کی انجام دہی کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اس ضمن میں سدرہ کی تلمیح نہایت ہی دلکش ہے جو دلآویزی کا سبب بھی بن رہی ہے اور نظم کی فکر کو آگے بڑھانے میں معاون و مددگار بھی ہے۔

سر کوئی جانباز کہساروں سے ٹکراتا ہوا: (۱۱۹)

راشد کی یہ استعاراتی تلمیح جس میں ایرانی تاریخ کے مشہور سنگ تراش اور عاشق کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اپنے سیاق وسباق میں ایران کے ذکر کے ساتھ درج ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی بیان ہو چکا ہے۔ فرہاد ایرانی بادشاہ خسرو کی بیوی کا عاشق تھا جسے پانے کی خاطر اس نے کوہ بے ستوں میں سے نہر کھودی اور ناممکن کو ممکن کر دکھایا۔ دوران نہر کھودنے کے وہ پہاڑ پر شیریں کے مجسمے بھی بناتا جاتا اور اس سے دل کی تسلی کرتا لیکن حیلہ جو پرویز کو جب فرہاد کی کامیابی کا پتہ چلا تو اس نے شیریں کی موت کی جھوٹی خبر اڑائی جسے سنتے ہی فرہاد نے خودکشی کر لی۔ تفصیل پچھلے باب میں بھی موجود ہے۔

یہاں پر راشد نے پہاڑوں سے سر ٹکرانے اور جانبازی کے حوالے سے ایران کی اسطورۂ قدیم کی طرف اشارہ کیا ہے۔ چونکہ تلمیح میں کسی قسم کا علامتی پیرایہ نہیں اس لئے یہ آسان اور یک رخی تلمیح بآسانی سمجھ میں آ جاتی ہے۔

سرمد:

راشد نے اس تلمیح کو یوں استعمال کیا ہے۔

ے ژواں، حلاج، سرمد
جری انساں کی طرح ژولیدہ مو، عریاں
مگر رقصاں (۱۴۰)

اس کے علاوہ راشدؔ نے محبت سرمدی، سرمدی گہوارہ اور سرمدی آہنگ (۱۴۱) کی تراکیب کو بھی شعری جامہ پہنایا ہے جو کسی نہ کسی صورت میں سرمد کی تلمیح اور ذات سے وابستہ ہیں۔ سرمد اصلاً ارمنی یہودی تھا جو بعد میں مسلمان ہوا اور محمد سعید نام پایا۔ اس کی تاریخ پیدائش اور جائے پیدائش معلوم نہیں البتہ اس کا وطن ''کاشان'' بتایا جاتا ہے۔ تجارت پیشہ تھے۔ ایرانی اموال ہندوستان اور یہاں کی اشیاء ایران لاتا لے جاتا تھا۔ ہندوستان میں کسی ہندو لڑکے کے عشق میں ایسا گرفتار ہوا کہ دنیا جہاں بھول گیا اور یہی عشق مجازی عشق حقیقی کا پیش خیمہ بنا۔ عشق کی خانہ ویرانی کا یہ حال ہو گیا کہ علائق دنیوی ترک کر دیئے اور جنگلوں بیابانوں میں صحرا نوردی کے بعد لباس بھی بوجھ بنا اور ظاہری جامہ بھی اتار پھینک دیا۔ اسی حالت میں ان کی ملاقات دارا شکوہ پسرِ شاہ جہان شاہِ ہند سے ہوئی جو صوفیاء اور فقراء کا بڑا معتقد تھا۔ دریں اثناء شاہ جہان کی موت پر دارا شکوہ اور اورنگزیب عالمگیر میں تاج و تخت کی جنگ چھڑی جس میں اورنگزیب عالمگیر کامیاب ہوا تو دارا اور اس کے ساتھیوں پر قیامت ٹوٹ پڑی جن میں سرمد بھی شامل تھا۔ ابوالکلام آزاد سرمد کے قتل کی وجوہات یوں بیان کرتے ہیں:

> ''سرمد کی شہادت کے اسباب تذکرہ نویسوں نے اکثر بتلائے ہیں۔ ''مراۃ الخیال'' میں ہے کہ سرمد کی اس رباعی پر جبہ پوشان شرع کے کان کھڑے ہوئے اور انہوں نے اسے کفر قرار دیا کہ معراجِ جسمانی سے انکار لازم آتا ہے

ے
ہر کس کہ سرِ حقیقتش باور شد	او پہن تر از سپہر پہناور شد
ملا گوید کہ بر فلک شد احمدؐ	سرمد گوید فلک بہ احمدؐ در شد

لیکن اصل بات یہ ہے کہ عالمگیر کی نظروں میں تو سب سے بڑا جرم داراشکوہ کی معیت تھی اور وہ کسی نہ کسی بہانے قتل کرنا چاہتا تھا۔۔۔
جب اور کوئی بہانہ نہ ملا تو عریانی و برہنگی کو کہ خلاف رسم شرع ہے بنیاد قرار دیا (سرمد سے استفسار پر یہ جواب ملا کہ شیطان قوی ہے)۔۔۔آخرالامر یہ قرار پایا کہ سرمد کو علماء فضلائے عصر کے مجمع میں طلب کیا جائے اور تمام علماء کی جو رائے قائم ہو اس کے مطابق فیصلہ کیا جائے چنانچہ مجلس منعقد ہوئی اور سرمد کو بلایا گیا۔ سب سے پہلے خود عالمگیر مخاطب ہوا اور پوچھا کہ لوگ کہتے ہیں سرمد نے داراشکوہ کو مژدہ سلطنت دیا تھا کیا یہ سچ ہے؟ سرمد نے کہا ہاں وہ مژدہ درست نکلا کہ اسے ابدی سلطنت کی تاج پوشی نصیب ہوئی۔ عمامہ بندوں نے کہا کہ برہنگی شرع کے خلاف ہے اور اس کے لیے صاحب عقل و تمیز کا کوئی عذر مسموع نہیں۔ اس کا جواب تو سرمد پہلے ہی دے چکا تھا۔

دزدی عجمی برہنہ کردہ است مرا

۔۔۔۔علماء نے سرمد سے کلمہ پڑھنے کی خواہش کی تو اپنی عادت کے بموجب صرف لا الہ پڑھا کہ جملہ نفی ہے اس پر علماء نے شور مچایا تو کہا ابھی تک میں نفی میں مستغرق ہوں۔ مرتبہء اثبات تک نہیں پہنچا۔ اگر لا الہٰ الا اللہ کہوں گا تو جھوٹ ہوگا اور جو دل میں نہ ہو وہ زبان پر کیسے آئے۔ علماء نے کہا ایسا کہنا کفر صریح ہے اگر توبہ نہ کرے گا تو مستحق قتل ہے۔۔۔غرض کہ جب سرمد نے توبہ نہ کی تو علماء نے بلا تامل فتویٰ قتل صادر کیا اور دوسرے دن قتل گاہ میں لے گئے۔ یہ واقعہ ۱۰۷۰ھ ہجری میں ہوا کہ عالمگیر کی تخت نشینی کو زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا۔" (۱۲۲)

یوں ہم کہ سکتے ہیں کہ منصور حلاج کی طرح سرمد پر بھی ظاہری احوال کی بنا پر قتل کا فتویٰ صادر ہوا۔ راشدؔ نے بھی سرمد اور حلاج کو ایک ہی صف میں جگہ دی ہے کہ ظاہری ابتری کے باوجود رقصاں حالات میں ملے۔ سرمدی آہنگ، سرمدی محبت اور سرمدی گہوارہ اس جذب و مستی کی کیفیت کی غمازی کرتے ہیں جس میں سرمد دنیا و مافیہا سے بے خبر اپنے عشق و جنوں میں مگن تھا۔

سلمٰی:

راشدؔ نے اس تلمیح کو اپنی شاعری میں اس طرح سے برتا ہے۔

ـ یہ تعریفیں سلمٰی کی فسوں پرور نگاہوں کی

ـ سلمٰی تم بھی تھک کر رہ گئیں راہ محبت میں (۱۲۳)

سلمٰی کی صحیح ترین و تاریخی حیثیت معلوم نہیں۔ ڈاکٹر عبدالطیف اسے عرب کی ایک نہایت ہی حسین وجمیل عورت کا نام بتاتے ہیں مزید برآں یہ کہ اب مراد ہر محبوب اور حسین وجمیل سے لی جاتی ہے۔ (۱۲۴)

اس طرح ثمینہ افضل کے خیال میں سلمٰی کا عاشق اور شوہر جریر بن عطیہ بن خذیفہ تھا جس نے عبدالملک اور حجاج کے زمانے میں شاعری کی اور قصائد لکھے۔ اس نے سلمٰی کی مدح میں بھی کافی شاعری کی اور اس کی موت پر پر درد مرثیہ لکھا۔ (۱۲۵)

اس طرح عابد علی عابد بھی سلمٰی اور سلمٰی کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ نجد میں کسی جگہ کا نام تھا یا اس کی نسبت اُم سلمیٰؓ سے جوڑتے ہیں۔ مجازاً ہر معشوقہ کو سلمٰی کہہ دیتے ہیں۔ علامہ نے بھی سلمٰی اور سلمٰی کے کلمات دل ستانی اور حسن کے معیاری نمونوں کے لیے استعمال کیے ہیں۔ (۱۲۶)

اور یہی حال راشدؔ کا بھی ہے کہ وہ حسن و دلآویزی کے نمونوں کے بیان کے لئے سلمٰی کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

سلیمانؑ:

راشدؔ نے یہ تلمیح اپنی نظم ''سباویراں'' میں استعمال کی ہے۔

ـ سلیمان سر بزانو اور سباویراں (۱۲۷)

حضرت سلیمانؑ اللہ تعالیٰ کے جلیل القدر پیغمبر اور پوری زمین یا زمین کے ایک بڑے حصے کے بادشاہ تھے۔ آپؑ حضرت داؤد کے بیٹے تھے۔ انسان، جن، پری، چرند، پرند، ہوا، پانی اور لوہے کو اللہ نے آپؑ کے لیے مسخر فرما دیا تھا۔ قرآن کے علاوہ عہد نامہ قدیم میں بھی ان کا تفصیلی ذکر موجود ہے۔ یوں تو قرآن میں کئی ایک مقامات پر سلیمانؑ کا ذکر آیا ہے لیکن سورہ سبا اور سورہ النمل میں ان کی بادشاہی وحکمرانی کا تفصیلی نقشہ کھینچا گیا ہے۔ تاریخ میں ان کے نام اور عہد کو ہمیشہ سنہرے حروف سے یاد کیا گیا ہے۔

راشدؔ نے سلیمانؑ کی تلمیح کو برتتے ہوئے پہلے تو اسے ایک علامت بنا دیا۔ اگر چہ اس سے لفظ سلیمان کی تلمیحاتی حیثیت ختم نہیں ہوئی لیکن یہ ضرور ہوا کہ تلمیح کی حیثیت علامت کے بعد ثانوی ہوگئی یا بالفاظ دیگر اسے علامتی تلمیح بنا دیا۔

دوم قاری اور ناظر کی توجہ کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں لینے کی غرض سے سلیمان کی تلمیحاتی حیثیت میں بھی تحریف کر کے انہیں کمزور، پریشاں حال اور سر بہ زانو دکھا دیا۔ یہ ان کا اپنی شاعری میں تاثیر وتاثر لانے کا بڑا کامیاب حربہ ہے۔ کہ وہ لفظ کے بطن میں اتر کر اس کی ماہیت قلب کر دیتے ہیں۔ سبا، اسرافیل کے ساتھ بھی راشد نے سلیمان کا سا سلوک کیا ہے۔ اس حربے کی وجہ سے قاری نظم پر سوچنے کے علاوہ نظم ختم کیے بغیر بھی نہیں رہ پاتا۔

سومنات:

عنوان کے علاوہ راشد نے نظم میں اس تلمیح کو اس طرح استعمال کیا ہے۔

نئے سرے سے غضب کی سج کر
عجوزہ سومنات نکلی (۱۲۸)

سومنات اس مشہور زمانہ مندر اور بت کا نام ہے جو گجرات کاٹھیاواڑ میں سمندر کنارے پہاڑ پر واقع تھا۔ یہ مندر شیو سے منسوب تھا۔ سوم چاند کو بھی کہتے ہیں اور ناتھ بہ معنی آقا۔ یعنی صاحبِ ماہ جو شیو جی کا لقب ہے۔ جمیل یوسف نے گبن کے الفاظ یوں نقل کیے ہیں:

"سومنات کا مندر سمندر کے کنارے علاقہ گجرات کے آخری کونے پر دیومالا کے قریب واقع تھا۔ دو ہزار گاؤں کا مالیہ اس مندر کے سالانہ

اخراجات کے لیے وقف تھا۔ (ہزاروں پجاریوں کے نذرانے اس کے علاوہ تھے) دو ہزار برہمن اس مندر کی مورتی کی دن رات سیوا کرتے تھے۔ ہر روز صبح شام گنگا سے لائے گئے مقدس پانی سے مورتی کو اشنان دیتے تھے تین سو موسیقار اور پانچ سو اونچی ذات کی حسین وجمیل رقاصائیں بت کے چرنوں میں بھجن گانے پر مقرر تھیں۔ مندر کے تین اطراف سمندر کی لہریں ٹھاٹھ مار رہی تھیں چوتھی جانب عمودی چٹانوں کی بلند وبالا جھیل تھی۔ سومنات کے شہری اور گردونواح میں بسنے والے اپنے مذہبی جنوں میں حد سے بڑھے ہوئے تھے اور اپنے مندر کے ناقابل تسخیر ہونے پر پختہ ایمان رکھتے تھے۔ انہوں نے مشہور کر رکھا تھا۔ کہ دہلی اور قنوج کے دیوتا اپنے پجاریوں کے گناہوں پر ان سے ناراض ہو گئے تھے اس لیے محمود غزنوی نے وہاں کے مندروں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ اگر یہ غیر ملکی حملہ آور کبھی سومنات کا رخ کرے تو ہمارے دیوتا کا غیض وغضب پل بھر میں اسے نیست ونابود کر دے گا۔'' (۱۲۹)

اسی طرح محمد حسین آزاد سومنات کے بارے میں لکھتے ہیں:

''چھپن ستونوں پر گنبدی چھت بیضہ عنقا کی طرح دھری تھی کہ ہر ستون ایک ڈال سنگ مرمر کا تراشا ہوا تھا اور سر سے پاؤں تک جواہرات سے مرصع تھا۔ پچی کاری کی گل کاری چین کے نقش ونگار مٹاتی تھی اور کندن کی ڈھلک ستاروں پر آنکھ مارتی تھی بیچوں بیچ ایک جڑاؤ زنجیر لٹکتی تھی اس میں ایک سونے کا چراغ دن رات دھڑا دھڑ جلتا تھا خدا جانے کن وقتوں سے اسی طرح روشن چلا آتا تھا جس کی قسمت میں آج اس آندھی سے گل ہونا لکھا

تھا۔ دروازے کے سامنے سومنات دیوتا کھڑے تھے جن کا قد پورا پانچ گز تھا کہ دو گز زمین میں اور تین گز باہر نمودار تھے۔ محمود نے خود ایک تیر کمان میں جوڑ کر اس کی ناک پر مارا اور توڑنے کا حکم دیا۔ تمام پجاری بے چارے دوڑ کر پاؤں پر گر پڑے اور کہا کہ اسے نہ توڑو اور بہت سے خزانے نذرانے لے لو۔ وزیر نے بھی سفارش کی مگر بادشاہ نے سوچ سوچ کر کہا میرے نزدیک بت فروش نام پانے سے بت شکن ہونا بہتر ہے یہ کہہ کر گرز فولادی جو ہاتھ میں تھا اس زور سے مارا کہ وہ پرتما جو سونے کی ڈھلی اور اندر سے کھوکھلی تھی ٹکڑے ٹکڑے ہو کر گر پڑی۔ اقبال کے خزانے پر نظر کرو جو روپیہ پجاری دیتے تھے اس سے چند در چند زیادہ کا جواہرات اس میں سے نکل پڑا۔" (۱۳۰)

اسی طرح خلاصۃ التواریخ میں سومنات کے بارے میں لکھا ہے کہ

"گیارھویں مرتبہ ۱۰۲۶ء میں محمود نے فتح سومنات کی نیت سے فوج کشی کی یہ سمندر کے کنارے مشہور شہر ہے۔ یہاں کے بت خانے میں کئی طلائی بت تھے۔ سب سے بڑے کا نام سومنات تھا۔ کہتے ہیں کہ حضور رسالت مآب ﷺ کے عہد مبارک میں اس بت کو خانہ کعبہ سے لا کر یہاں نصب کیا گیا تھا قدیمی پوتھیوں میں یوں لکھا ہے کہ سری کرشن مہاراج کے زمانے سے چار ہزار سال ہوئے، یہ صنم ہندوؤں کا مسجود چلا آتا تھا۔۔۔ قلعے میں داخل ہونے پر سخت خونریز جنگ ہوئی لیکن فتح وظفر ان کے قدموں سے چلی آ رہی تھی۔ قلعہ فتح ہوا اور غارت وتاراج کا دروازہ کھلا۔ بے شمار باشندے قتل اور اسیر ہوئے، بت خانے کو ڈھا دیا، سومنات کے ٹکڑے کر دیے۔ انہی

میں سے ایک ٹکڑا غزنی لے جا کر جامع مسجد کے دروازے پر ڈال دیا گیا کہ
خلق خدا پا مال کرے اور معبود حقیقی کو پہچانے۔''(۱۳۱)

علی عباس جلال پوری سومنات کے ایک اور رخ پر یوں روشنی ڈالتے ہیں:

''دیوداسیاں صبح و شام آرتیاں اتارتی تھیں اور گاتی بجاتی تھیں۔ یاتری
معاوضہ دے کران سے مستفیدہوتے تھے۔عصمت فروشی کی یہ کمائی
پروہتوں کی جیب میں جاتی تھی۔سومناتھ کے مندر میں ہزاروں دیوداسیاں
یہ شرمناک کاروبار کرتی تھیں۔مندروں کا ماحول نہایت ہوس پرور تھا۔
پروہت دیوتاؤں کی جنسی بے راہ روی کے افسانے مزے لے لے کرسناتے
تھے۔لنگ اور یونی کے مجسمے دیوتاؤں کی طرح پجتے تھے۔''(۱۳۲)

درج بالا اقتباسات سے سومنات مندر اور بت کی حیثیت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔راشد نے اس تلمیح کو علامت کے طور پر اپنی نظم کا حصہ بنایا ہے۔سومنات سے وہ برہمن سماج، ہندو بنیے اور ہندو راہنما مراد لیتے ہیں جنھوں نے انگریزوں سے ساز باز کرلی ہے اور ہند کی آزادی کے بعد ہندوستان پر حکمرانی کے خواب دیکھ رہے ہیں۔راشد چونکہ اسی برہمن سماج کی تاریخ اور اس کے گھناؤنے چہرے سے واقف ہیں اس لیے وہ سومنات کوظلم و جبر اور برہمن سماج کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔

سیروس:

یہ تلمیح راشد نے اس طرح برتی ہے

رضا شاہ

اے داریوش اور سیروس کے جانشیں (۱۳۳)

سیروس جسے سائیرس اعظم اور کورش کبیر بھی کہا جاتا ہے،نے پہلی بار ایران اور فارس کو ایک جھنڈے تلے جمع کیا اگر چہ اس وقت ایران کی حدود اس زمانے کی تمام مہذب دنیا کا احاطہ کرتی تھیں یعنی آج کا ایران اس دور

کے ایران سے کافی مختلف تھا۔اس کی تاریخ پیدائش ۵۹۰ قبل مسیح کی ہے۔وہ جنوب مغربی ایران کے صوبے پرسس (جس کی ترقی یافتہ شکل فارس اور پرشیا ہے) میں مقامی سرداروں کے گھرانے میں پیدا ہوا جو اس وقت کی میڈیا کی حکومت کے لگان دار تھے۔ ۵۵۸ ق م میں سیروس والد کا جانشین اور قبیلے کا سردار بنا۔۵۵۵ ق م میں اس نے میڈیا کے بادشاہ کے خلاف بغاوت کی اور تین سالہ طویل جنگ کے بعد اس پر غلبہ پایا۔میڈیا کے بعد ۵۴۶ ق م تک سائرس نے لیڈیا کو بھی اپنا زیرنگیں بنالیا تھا۔اس کے بعد سیروس نے بابل اور میسوپوٹیما کو اپنی حکومت میں شامل کیا۔ اسی طرح قدیم ''میساگیٹا'' کی مہم کے دوران وہ قتل ہوا جسے بعد میں اس کے بیٹے نے اپنی سلطنت میں شامل کیا۔ سیروس نے فتح بابل کے بعد ان بنی اسرائیل کو جو بابلیوں کے غلام تھے آزاد کر کے اپنے وطن جانے دیا۔روایات تمدن قدیم کے مطابق:

> ''ایران کی تاریخ کا پہلا دور میدیوں کا ہے۔جنہیں ۷۰۰ قبل مسیح میں ہخامنشی خانوادے کے بانی کوروش کبیر ۵۵۹ ت ۵۲۹ قبل مسیح نے آخری میدی بادشاہ استیاگس کو شکست دے کر میدی حکومت کا خاتمہ کر دیا۔کوروش کبیر بڑا اولوالعزم فاتح تھا۔اس نے چند ہی برسوں میں لیدیا سے لے کر ترکستان تک ممالک فتح کر لیے۔بابل کی فتح اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔یہودی اسے اپنا نجات دہندہ اور مسیحا سمجھتے رہے ہیں۔۔۔کوروش بڑا روشن خیال حکمران تھا اس کا قول ہے کہ جو شخص ذاتی خوبیوں کی بنا پر دوسرے انسانوں سے اعلیٰ وارفع ہوا سے حکمرانی کا حق پہنچتا ہے۔''(۱۳۴)

مائیکل ہارٹ اپنی کتاب سو عظیم شخصیات کے صفحہ نمبر ۳۰۴ پر یوں لکھتے ہیں:

> ''سائیرس اعظم ایرانی سلطنت کا بانی تھا۔اس نے جنوب مغربی ایران کے ایک ماتحت فرمانروا کے طور پر زندگی کا آغاز کیا اور غیر معمولی فتوحات حاصل کرتے ہوئے تین بڑی سلطنتوں کو تہ و بالا کر دیا (ان میں میڈیوں،لیڈیوں

اور بابلیوں کی سلطنتیں شامل تھیں) بعد ازاں قدیم مشرق وسطیٰ کے ایک
بڑے حصے کو ایک ہی ریاست کی صورت میں متحد کیا جو ہندوستان سے بحیرۂ
روم تک پھیلی تھی یہ حکمران ایک معرکے کے دوران ۵۲۹ء قبل مسیح میں قتل
ہوا۔لیکن اس کی مہیا کردہ بنیادوں پر ہخامنشی خاندان تقریباً ڈھائی سو سال نہ
صرف حکومت کرتا رہا بلکہ ایران کو مزید پھیلاتے رہے۔''

راشدؔ نے اپنی شاعری میں ایران کے اس معمار اول کا اسی تاریخی انداز سے تذکرہ کیا ہے۔نہ صرف وہ اسے دار یوش اور رضا شاہ کا پیشرو بتاتے ہیں بلکہ ایران کا فاتح اعظم قرار دیتے ہوئے فارس اور فارسی روایات کا پہلا امین بھی قرار دیتے ہیں۔

شاہ دولا کے ارجمند:

وہ تمام چوہے
وہ شاہ دولا کے ارجمند
ہر ایک بار اچھل پڑے
مرے خوف سے (۱۳۵)

گجرات پاکستان کے مشہور و معروف بزرگ ولی اللہ سید کبیر الدین المعروف بہ شاہ دولا ۱۵۸۱ء میں عہد اکبر میں پیدا ہوئے۔برصغیر کے دیگر علماء کی طرح انہیں بھی بڑے اولیاء میں شمار کیا جاتا ہے۔آپؒ سچل سرمست کے عقیدت مند مریدوں میں سے تھے اور ان ہی کے کہنے پر گجرات کو تبلیغ دین کے لیے چنا۔اسلام، اخلاق، روحانیت کی تبلیغ اور غرباء کی مدد اور رفاہی کام آپ کا مشرب تھا۔آپؒ کے ارادت مندوں میں ہر مسلک مذہب کے لوگ شامل ہو گئے اور جلد ہی تمام گجرات بلکہ پورے پنجاب میں آپ کی نورانی شخصیت کے انوار ظاہر ہو گئے۔روایت یہ بھی ہے کہ آپ اپنا کلام پنجابی میں کرتے تھے لیکن مخاطب جس بھی زبان میں گفتگو کرتا اسی میں آپ جواب دیتے۔یہاں تک کہ آپ جانوروں اور پرندوں کی بولیاں بھی جانتے تھے۔آپ کی بیوی کا نام بی بی حنیفہ تھا جن سے ایک بیٹا

بہاون شاہ پیدا ہوا جو آپ کی وفات ۱۶۷۵ء کے بعد آپ کا سجادہ نشین ہوا۔ یہ روایت آج تک ان کے خاندان میں چلی آرہی ہے۔

شاہ دولا کے چوہے آپ کے مزار کے وہ خدمت گار ہیں جن کے سر چھوٹے اور ناک لمبی اور ماتھا اونچا ہوتا ہے۔ایک تحقیق کے مطابق پچھلے ۱۷۰ سال سے یہ آپ کے مزار پر موجود ہیں۔جدید میڈیکل سائنس کے مطابق ان کو (Retardation) کی بیماری ہوتی ہے لیکن بعد میں لوگوں نے مالی فائدے کی خاطر اغراض سے اس قسم کے بچوں سے بھیک مانگنا شروع کر دیا جو آج بھی پنجاب میں کہیں کہیں دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔اپنے آقا اور بزرگ شاہ دولا کی نسبت سے لوگ ان فقراء سے بہت ڈرتے ہیں اور ان کو خالی ہاتھ نہیں لوٹاتے۔چونکہ اس قسم کے لوگ جسمانی عمر کے بڑھنے کے باوجود ذہنی طور پر غبی اور کند ہوتے ہیں اس لیے ان کی حرکات وسکنات قابل دید ہوتی ہیں۔

راشدؔ نے اپنے سماج اور ارد گرد کے لوگوں کو شاہ دولا کے چوہے کہہ کر گہرا طنز کیا ہے کہ ہمارے سماج میں بھی جسمانی پختگی کے باوجود ذہنی و عقلی پختگی ناپید ہے۔ یہ ایک خوبصورت اور نئی استعاراتی تلمیح ہے جسے راشد نے استعمال کیا ہے۔

شیریں:

اس تاریخی کردار نے راشدؔ کے فکر وتخیل میں اپنا مقام اس طرح بنایا۔

ے کہاں ہو او مری شیریں؟ (۱۳۶)

ے وہ فرہاد شیریں، وہ کیخسر وو کیقباد

ہم ایک داستاں ہیں وہ کردار تھے داستاں کے (۱۳۷)

شیریں ایرانی ادبیات کی وہ مشہور عالم محبوبہ ہے جس کی محبت میں فرہاد نے کوہِ بے ستوں کو تراش کر جوئے شیر کھودی۔شیریں کی شخصیت پر وحید الدین نے ''افادات سلیم'' صفحہ ۱۲۷، ۱۲۸ میں یوں روشنی ڈالی ہے:

> ''اسی زمانہ عیش میں اس (خسرو پرویز) نے شیریں کے حسن کا چرچا سنا۔یہ ارمن کی ملکہ مہین بانو کی بھتیجی تھی۔خسرو نے اپنے ایک مصاحب شاہ پور نامی

سے اس باب میں امداد چاہی۔شاہ پور کو مصوری میں کمال تھا۔اس نے خسرو کی کئی تصویریں مختلف لباس اور مختلف وضع میں کھینچی۔ پھر ان تصویروں کو اپنے بغل میں دبا ارمن پہنچا۔ایک باغ میں جس میں شیریں سیر وتفریح کے لیے آیا کرتی تھی اس نے وہ تصویریں درختوں سے لٹکا دیں۔شیریں کی نظر ان پر پڑی تو فریفتہ ہوگئی۔اس نے شاہ پور کو بھی دیکھا اور اس سے ان تصویروں کا حال پوچھا اس نے خسرو کے حسن و جمال کا تذکرہ اس طرح نمک مرچ لگا کر کیا کہ وہ خسرو کے پاس جانے اور اس سے شادی کرنے پر راضی ہوگئی۔آخر کار شیریں خسرو کے محل میں داخل ہوئی۔خسرو محل کی تمام حسین عورتوں سے زیادہ اسی سے محبت کرتا تھا۔ کہتے ہیں کہ شیریں کو تازہ دودھ سے بہت رغبت تھی۔شہر کے کنارے ایک پہاڑ کوہ بے ستوں نامی کھڑا تھا۔اس کی پشت پر بکریوں کے گلے چرتے تھے۔انہیں کا دودھ شیریں کے محل میں لایا جاتا تھا۔“

اور اسی پہاڑ میں سے نہر کھودنے کا ناممکن کام فرہاد نے عشقِ شیریں میں سر کردیا۔پھر خسرو نے شیریں کی موت کی جھوٹی خبر پھیلائی تو فرہاد تاب نہ لا سکا اور سر پر تیشہ مار کر خودکشی کرلی۔بعض روایات میں یہ بھی آیا ہے کہ خسرو کو شیریں سے شادی کرنے کے لیے اپنی پہلی ملکہ جو روم کی شاہزادی تھی کو بھی مارنا پڑا۔قصہ مختصر اپنی خوب صورتی اور عاشقوں کی وجہ سے شیریں کا نام ادبیاتِ عالم میں امر ہو کر رہ گیا ہے۔

راشدؔ کی شاعری میں یہ تلمیح سیدھے سادھے اور اکہرے انداز میں استعمال ہوئی ہے۔وہ شیریں کہہ کر حسن وعشق کی اسی دیوی کی طرف اشارہ زن ہیں جس کی محبت نے جوئے شیر بہائی اور محبت کے دربار میں بقائے دوام حاصل کیا۔

ضحاک:

یہ تلمیح راشد کی نظم میں اس طرح استعمال ہوئی ہے۔

-----۔ اور اب عہد حاضر کے ضحاک سے

رستگاری کا رستہ یہی ہے (۱۳۸)

ضحاک ایرانی تاریخ و اساطیر کا وہ ظالم بادشاہ تھا جس نے جمشید بادشاہ کو قتل کر کے ایرانی سلطنت پر قبضہ کر لیا تھا۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ کے مطابق:

''شاہنامہ فردوسی کی وساطت سے جو قومی روایت ہم تک پہنچی ہے اس میں ازھی دہاک (ضحاک) کی دیونما شکل وصورت کا ایک پہلو نمایاں ہے۔۔۔ دو سانپ جو شیطان کے بوسے اس کے کندھے پر نمودار ہو گئے اور جنہیں خوراک فراہم کرنے کے لیے اسے اپنی رعایا کے دو آدمیوں کی قربانی ہر روز طلب کرنا پڑتی تھی۔''(۱۳۹)

اور جس روز بھی سانپوں کی خوراک میں دیر ہو جاتی وہ ضحاک کے چہرے پر منہ مارتے اور اس کی جان خطرے میں پڑ جاتی۔ اس طرح اس کی زندگی ہزاروں انسانوں کی موت کا سبب بنی۔ وحید الدین سلیم اس سے آگے کی داستان یوں بیان کرتے ہیں:

''ضحاک کے عہد حکومت میں ایک لہار تھا جس کا نام کاوہ تھا۔ یہ لہار اصفہان کا باشندہ تھا اس کے چار بچے ضحاک نے مروا ڈالے تھے۔ خلقت ضحاک کے جور وستم سے تنگ آ گئی تھی۔ کاوہ کے دل میں ان واقعات کو دیکھ کر ایک جوش پیدا ہوا اس نے دکان بند کر دی جس چمڑے کو وہ اہرن کے نیچے بچھایا کرتا تھا اس کو ایک لکڑی پر آویزاں کر کے پھریرا بنایا اور ڈھول بجاتا ضحاک کے ظلم کے راگ گاتا نکل کھڑا ہوا۔ درفش کاویانی سے یہی جھنڈا مراد ہے۔ ایران کے باشندے جو ضحاک کے ظلم وستم سے تنگ آ گئے تھے اس

جھنڈے کے نیچے جمع ہونے لگے۔ کاوہ اس لشکر کو لے کر ساتھ بڑھا۔ ضحاک
کی فوجوں سے اس کی ٹکر ہوئی۔ ان فوجیوں نے شکست کھائی یہاں تک کہ
تمام ایران کو کاوہ نے فتح کرلیا۔'' (۱۴۰)

ضحاک کی زندگی کے بارے میں درج بالا روایات اور تاریخ سے اتنا کچھ ہی معلوم ہوسکا۔ اس کے علاوہ ضحاک کی باقی زندگی پردۂ اخفا میں پڑی ہے۔ راشد کی ضرورت کے مطابق اتنی تفصیلات بھی ان کا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے کافی ہیں۔ راشد دور حاضر کی مغربی جارحیت، استحصال پسندی، ظلم و جبر اور نو آبادیاتی نظام کے علاوہ دوسری جنگ عظیم کے نتائج کو ضحاکیت کہہ کر مخاطب کرتے ہیں۔ ان کا یہ خیال کہ ہم ایشیائی اگر ایک ہو جائیں تو دور حاضر کے ضحاک سے اس طریقے کے علاوہ کوئی اور ذریعۂ گلوخلاصی نہیں۔ مشرق کی بیداری اور اتفاق دنیا کے ہر ظلم کا واحد علاج ہے کس قدر خوب صورت خیال اور حقیقت ہے۔

عالمِ قدس:

راشد نے یہ تلمیح اس طرح استعمال کی ہے

؎ عالم قدس سے آوازیں مری آئیں گی (۱۴۱)

یہ مصرع راشد کے سانیٹ ''رفعت'' سے لیا گیا ہے جو ان کی کتاب ''ماوراء'' میں شامل ہے۔ اس سانیٹ پر رومانی اور تخیلاتی رنگ چھایا ہوا ہے جس میں شاعر اس زمین کے بجائے عالم بالا کی طرف پرواز کے متمنی ہیں۔ شاعر نے عالم قدس کی ترکیب استعمال کرکے مصرعے میں ذومعنویت پیدا کر دی ہے۔ اگر عالم قدس اپنے لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے تو پھر اس سے آسمانی دنیا اور اس کی پاکیزگی کی طرف اشارہ ہے جہاں وقت واقعات کا خمیازہ کش بحر نہیں بلکہ ہر سو چین اور سکون اور روحانی بالیدگی ہے اور ان معنوں میں عالم قدس کوئی تلمیح نہیں۔

یا اگر شاعر نے عالم قدس سے عالم ملکوت مراد لیا ہے تو پھر یہ تصوف کی اصطلاح کے طور پر تلمیح کے دائرے میں داخل ہوسکتی ہے۔ چونکہ علم تصوف میں چار عالم تسلیم شدہ ہیں

(۱) عالم ناسوت، موجودہ دنیا (۲) عالم ملکوت، فرشتوں کی دنیا

(۳) عالم جبروت، قوت الٰہیہ کا عالم (۴) عالم لاہوت، ذات الٰہیہ کا عالم

صوفیاء، فلسفیوں اور علماء میں ان عالموں کی حدود و مقام کے بارے میں کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔ عالم ملکوت کا لفظ قرآن مجید میں بھی مذکور ہے۔ اردو دائرہ معارف اسلامیہ کے مطابق:

''یہ حقائق روحانی کا غیر متغیر عالم ہے اور اسی لیے یہ ملائک کا مقام ہے۔ جس میں بعض اسلامی ارکان دینی کو شامل کر دیا گیا ہے جیسے لوح محفوظ، قلم اور میزان اور اکثر قرآن مجید کو بھی، حقیقت باطنیہ جسے روح کہتے ہیں اور جو انسان میں موجود ہے اسی سے تعلق رکھتی ہے۔ عقول مجردہ کا مستقر بھی یہی ہے اور اسی لیے عقل انسانی بھی، جو ان عقول سے مشابہت رکھتی ہے اسی عالم سے متعلق ہے۔'' (۱۴۲)

اگر راشدؔ کے عالم قدس سے عالم ملکوت مراد لیا جائے تو معنی یہی ہوں گے کہ میری روح اس عالم کی زیارت کی متمنی ہے اور نہ صرف زیارت کرنے بلکہ وہاں نغمہ سرائی کی بھی خواہش ہے تاکہ وہاں سے وقت میرے نغموں کا سفینہ بھر کر لائے اور دنیا پر اثر انداز ہو۔

عالم لاہوت:

راشدؔ نے اس لفظ کو اپنی شاعری میں یوں سمویا ہے۔

ے آسمانوں کی صفیر آتی نہیں
عالم لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں (۱۴۳)

عالم لاہوت فلسفہ و تصوف کی اصطلاح میں وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچ کر سالک اور مسلوک کا وصال اور من و تو کا فرق ختم ہو جاتا ہے۔ یہ مقام ذات یا مقام وجود کا نام ہے جس کی اصل لاہوا؟ ہو تھا۔ حرف ''ت'' عربوں کا تصرف ہے جس کی وجہ معلوم نہیں۔ ذات و صفات کی گہری اور فلسفیانہ بحث میں الجھے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ عالم لاہوت (ضد ناسوت)! ذات الٰہی کا ناقابل بیان مقام۔ یہ لفظ حلاجی اصطلاحات میں بکثرت استعمال ہوا

ہے۔عموماً اس سے مراد ذات الٰہیہ کی مطلق ماورائیت کا عالم ہے جو تمام دوائر وجود سے مطلقاً بالاتر ہے۔وحدت الوجودی (Monists) رجحانات کے بعض حامیوں کے نزدیک ملکوت اور جبروت گویا لاہوت میں مضمر ہیں۔لہٰذا یہ عالم غیب یعنی عالم اسرار (غیر مخلوق) ہے۔(۱۴۴)

راشد نے اس صوفیانہ اور مابعد الطبیعاتی اصطلاح کو ذاتِ باری کے مقام کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔چونکہ سیاق وسباق میں مرگِ اسرافیل کا پس منظر کارفرما ہے اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ مرگِ اسرافیل کے ساتھ ہی عام بالا اور عالمِ لاہوت کی آوازوں کا در بند ہو گیا۔راشد کی شاعری میں حرف وصوت گہری اور تہ دار معنی کی حامل علامات ہیں۔اسرافیل کی موت سے آواز وحرف کی موت واقع ہوئی ہے اور یوں زمین کا آسمان سے رشتہ کٹ گیا ہے۔اب انسان بے حد بے آسرا اور بے چارہ ہو گیا ہے۔

عذابِ الیم:

راشد نے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

؎ کبھی نہ جان پہ دیکھا تھا یہ عذابِ الیم (۱۴۵)

عذاب الیم قرآن مجید سے ماخوذ ہے۔اس کے معنی ہیں دردناک اور الم رسا عذاب کے۔دوزخ میں اللہ تعالیٰ اپنے نافرمان بندوں کو جو جو سزائیں دے گا،ان کے لیے قرآن مجید میں عذاب الیم کی ترکیب استعمال ہوئی ہے۔جن گزشتہ اُمتوں کو اللہ تعالیٰ نے ان کی سرکشی اور نافرمانی کے سبب دنیاوی عذابوں میں مبتلا کیا ان کے لیے بھی یہی لفظ استعمال ہوا ہے۔راشد نے پچھتاوے اور اہرمن سے مقابلے کی کیفیت جو دل پر گزرتی ہے کو عذاب الیم کہہ کر بیان کیا ہے۔وہ کہتے ہیں کہ یہ کیفیت اس سے قبل میرے لیے انجانی تھی لیکن لذتِ گناہ سے بے خبری اور پچھتاوے کی عذاب الیم اب مجھ پر مسلط ہے۔

عہدِ تاتار:

راشد نے یہ تلمیح اس طرح استعمال کی ہے۔

؎ گواہ کس عدل بے بہا کے تھے عہد تاتار کے خرابے (۱۴۶)

دریائے جیحوں کے اس پار واقع جو ممالک کے رہنے والے تاتاری اور تورانی کہلاتے ہیں۔وسط ایشیا کی ان

اقوام نے بہ مرورِ زمان یا بہ اختلاف وطن مختلف نام اختیار کیے ہیں۔فردوسی انہیں تورانی کے نام سے جانتا ہے۔سفید ہن،یاجوج ماجوج،چغتائی،چنگیزی،غز،ترکان،اور سلجوقی بھی انہی کے نام والقاب ہیں۔ان نیم وحشی قبیلوں اور ملتی جلتی نسلوں کی نظریں ہمیشہ عرب وعجم کے زرخیز میدانوں پر للچائی ہوئی پڑتی تھیں اور چین پر بھی ان کی لوٹ مار کا بازار گرم تھا۔دراصل یہ دشت وصحرا کے رہنے والے جنہیں خوراک بھی ٹھکانے کی نہیں ملتی تھی تہذیب یافتہ شہروں اور مہذب لیکن سست خون اقوام پر حملہ اس لیے کرتے تھے کہ زندہ رہنے کا حق ان کو بھی تھا اور اپنے ملک میں کچھ نہ ملتا تھا تو ادھر ادھر کے ملکوں میں جا پڑتے تھے۔ان لوگوں کے حملوں سے بچنے کے لیے ہمسایہ قوموں نے سدیں تعمیر کی تھیں۔سدِ نوشیروانی،سدِ ذوالقرنین،دیوارِ چین یہ سب انہی لوگوں کی دست برد سے بچنے کے ذرائع ہیں۔شاہنامہ میں ایران وتوران کی کش مکش بھی اسی ازلی آویزش کا روپ ہے۔(۱۴۷)

عہدِ تاتار سے مراد ان ترک ومغول ومنگول قبائل کا اتحاد جس کے نتیجے میں عرب وعجم اور ایشیائے کوچک پر ان کی عملداری قائم ہوئی۔ان کی بربریت،شہروں اور آبادیوں کو اجاڑنے کی عادت اور فصلوں کو جلانے اور تاراج کرنے کی وجہ سے کئی شہر اور آبادیاں کھنڈر اور خرابوں میں تبدیل ہوگئے۔ایران وعراق میں آج بھی ان کے نشانات دیکھے جاسکتے ہیں۔راشد نے عہدِ تاتار کے خرابے کہہ کر تاریخ کے اس عہد کی طرف اشارہ کیا ہے جس میں منگول تاتاریوں نے مہذب بغداد وبصرہ اور حلب وغیرہ کو اپنی بربریت کا نشانہ بنا کر اجاڑ ڈالا تھا۔

غزنوی:

راشد نے یہ تلمیح اس طرح سے اپنی نظم میں سموئی ہے۔

مگر ستم پیشہ غزنوی

اپنے حجلہ ءخاک میں ہے خنداں۔۔۔۔(۱۴۸)

غزنوی سے مراد محمود غزنوی ہے جس کا اصل نام ابوالقاسم محمود بن ابو منصور سبکتگین تھا۔انہیں یمین الدولہ اور امین الملّت کے خطابات ملے۔وہ یکم اور دو نومبر ۹۷۱ء کی درمیانی رات کو غزنی میں پیدا ہوئے ان کی والدہ زابلستان کی ایک رئیس زادی تھیں۔محمود نے درسی تعلیم قاضی ابوالنصر اور فنِ حرب اپنے والد سبکتگین سے سیکھا۔ایڈورڈ گبن اپنی شہرہ آفاق تصنیف The Decline and Fall of Roman

Empire میں لکھتا ہے:

''عظیم ترین ترک شہزادوں میں سے ایک سلطان محمود غزنوی تھا جس نے حضرت عیسیٰؑ کی پیدائش سے ایک ہزار سال بعد ایران کے مشرقی صوبوں پر حکومت کی۔ اس کی سلطنت کی حدود ایک طرف سمرقند سے اصفہان تک اور دوسری طرف بحیرہ کیسپین سے دریائے سندھ تک پھیلی ہوئی تھیں۔ اس کتاب میں جو ایک مختلف موضوع پر ہے، میں شاید اسے ایک صفحے سے زیادہ نہ دے سکوں جبکہ اس کی مہمات اور محاصروں کے بیان کے لیے ایک پوری کتاب بھی ناکافی ہے۔ مسلمانوں کے اس ہیرو کا راستہ کوئی نہ روک سکا۔ نہ موسموں کی شدت، نہ پہاڑوں کی بلندی، نہ دریاؤں کی طغیانی نہ صحراؤں کی بے آب و گیاہ وسعت، نہ دشمنوں کی ٹڈی دل افواج اور نہ جنگی ہاتھیوں کی ناقابل تسخیر قطاریں۔ غزنوی کا یہ سلطان اپنی فتوحات کے اعتبار سے سکندر اعظم کو بھی مات کر گیا۔''(۱۴۹)

محمود کے عہد حکومت ۹۹۷ء تا ۱۰۳۰ء میں بہت کم ایسا وقت آیا ہوگا کہ انہیں کو اپنے دار الخلافے غزنی میں سکون کی سانسیں لینا نصیب ہوئی ہوں گی۔ آج سے ایک ہزار سال قبل راستوں کی دشواری، موسموں کی شدت، ذرائع نقل و حمل کی کمی اور کمزوری اور سائنسی ایجادات کی عدم دستیابی (آج کے دور سے موازنہ کرتے ہوئے) کے باوجود انہوں نے ہندوستان پر سترہ حملے کیے اور کشمیر، گلگت، چترال اور گجرات کاٹھیاواڑ جو ہندوستان کے تقریباً وسط میں ہے تک فتوحات کیں۔ دوران حرب وضرب صحرائے تھر کی عبوری بھی اس کا بڑا کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ اگرچہ مال و دولت کی بہت بڑی پیشکش ہوئی لیکن اس نے بت فروش کے بجائے بت شکن نام پسند کیا اور شاید اسی وجہ سے آج کی تاریخ میں مغضوب و معتوب بھی ہیں۔ اپنی تمام زندگی میں کسی بھی مہم سے ناکام نہ لوٹنے والے یہ اولعزم فاتح مچھروں کے کاٹنے اور موسمی بخار کے سبب ۱۰۳۰ء میں وفات پا گئے۔

اس حوالے سے کچھ دیگر تفصیلات تلمیح ''سومنات'' کی ذیل میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ راشد نے غزنوی کا لفظ محمود غزنوی اور تقریباً تمام مسلمان اکابر فاتحین و راہنمایان کی علامت کے طور پر برتا ہے۔ وہ ہندوستان کی سیاسی بساط پر انگریزوں اور ہندو برہمنوں کی چالیں دیکھ کر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ان دونوں کی ساز باز ایک بار پھر ہندو شاہی اور برہمن سماج کی ترکیب سازی میں مصروف ہے لیکن مسلمان اور ان کے دانشور راہنما بھی کچھ سوئے ہوئے نہیں۔ راشد کے الفاظ میں ستم پیشہ غزنوی اپنے خاک آلودہ حجلہ میں ان تمام چالوں پر مسکرا رہے ہیں اور بہ وقت مبارزت ایک ہی وار سے سومنات کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ان لوگوں کے خوابوں کو چکنا چور کر دیں گے۔ یعنی مسلمان بھی اس حالت میں کچھ سوئے ہوئے نہیں اور اگست ۱۹۴۷ء کی ضرب ہندوستان کو سومنات سے بھی زیادہ بھاری پڑی۔

غلام احمد:

ماضی قریب کی یہ تلمیح راشد کے فکر کو یوں متاثر کرتی ہے۔

غلام احمد کی برفانی نگاہوں کی
یہ دلسوزی سے محرومی
یہ بے نوری یہ سنگینی
بس اب دیکھی نہیں جاتی
غلام احمد کی یہ نامردمی دیکھی نہیں جاتی (۱۵۰)

مرزا غلام احمد قادیانی ۱۳ فروری ۱۸۳۵ء کو قادیان ضلع گورداس پور بھارت میں پیدا ہوا۔ ۲۶ مئی ۱۹۰۸ء کو وفات پائی۔ اس نے مسلمانوں میں ایک نئی جماعت ''احمدیہ'' کی بنیاد رکھی۔ آج بھی اس کے پیروکار پاکستان اور بھارت میں موجود ہیں۔ اسلام کی بعض بنیادی باتوں سے اختلاف اور بغاوت کی وجہ سے اس کی بڑی مخالفت ہوئی۔ علامہ اقبال نے بھی غلام احمد کی قادیانیت کی زہرناکی کے خلاف تحریریں لکھیں۔ آخر کار قیام پاکستان کے کافی عرصے بعد اس گروہ کو غیر مسلم اقلیت قرار دے دیا گیا اور اب ۱۹۷۳ء کے آئین پاکستان کی رو سے یہاں قادیانیوں کو غیر مسلم تصور کیا جاتا ہے۔

بہت سے فقہی مسائل سے اختلاف کے علاوہ غلام احمد ختم رسالت محمد ﷺ کا منکر تھا۔ وہ خود کو اللہ کا پیغمبر اور رسول سمجھتا تھا۔اس کے علاوہ خود پر وحی کا بھی قائل تھا۔اپنے صاحب الہام ہونے کے علاوہ ان تمام افراد کو کافر قرار دیتا تھا جو اس کی نبوت ور سالت میں کسی قسم کا شک وشبہ کرتے تھے۔اس کے علاوہ وہ رکن اسلام ''جہاد'' کا بھی منکر تھا۔ جہاد بالسیف کی ممانعت اور جہاد بالقلم کے موہوم نظریات کا مبلغ تھا۔اس کے علاوہ وہ حضرت عیسیٰؑ کی دوبارہ زمین پر آمد سے بھی انکاری ہے۔اس نے کافی کتابیں تحریر کیں جن میں سے چند ایک کے نام یہ ہیں۔ براہین احمدیہ (۴ جلد)،حقیقت الوحی، چشمہءمعرفت،تریاق القلب، اعجاز احمدی،شہنائی حق، حجۃ الاسلام، سیر الخلافۃ، خطبہء الہامیہ، ازالہءاوہام،سبز اشتہار،پرانی تحریریں،الحق مباحثہ لدھیانہ وغیرہ۔

راشدؔ کی نظم ''بے چارگی''میں تقریباً سبھی مذہبی شخصیات جو مغضوب ہیں کا اجتماع ملتا ہے معری، متنبیؔ،ابوجہل، یزید، بہاؤاللہ، حلاج، سرمد، سارتر، مارکس، لینن اور سٹالن، یہ تمام وہ لوگ ہیں جنھوں نے کسی نہ کسی حوالے سے مذہب سے علیحدگی اور بغاوت اختیار کی۔راشد کے خیال میں ان تمام افراد کی مذہب بیزاری کسی نہ کسی وجہ اور منطق کے زیر اثر ہے۔لیکن اس نکتہ نظر کے تحت انہیں غلام احمد کے نظریات اور قادیانیت انتہائی غیر متاثر کن اور مایوسانہ نظر آتا ہے۔راشد غلام احمد کی نگاہوں کو سرد اور اس کی نامردی پر ترس کھاتے ہیں اور اسے دوزخ کی ہاوہو میں ''مس فٹ'' قرار دیتے ہیں۔اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ نظم ایک طرف تو قادیانیت کا نظریہ پیش کرتی ہے اور دوسری طرف راشد کی گہری مذہبی اور اسلامی بصیرت کا ثبوت دیتی ہے۔

فرہاد:

ے وہ فرہاد شیریں، وہ کیخسرو وکیقباد
ہم اک داستاں ہیں وہ کردار تھے داستاں کے (۱۵۱)

فرہاد وہ مشہورِ عالم سنگ تراش اور کوہ کن تھا جس نے شیریں کی محبت میں کوہ بے ستوں کو کاٹ کر جوئے شیر بہانے کا چیلنج قبول کیا۔ وہ کسی بھی قیمت پر شیریں کو پانا چاہتا تھا۔کوہ بے ستوں میں سنگتراشی کے دوران وہ شیریں کے مجسمے بھی بناتا جاتا اور ان سے اپنی محبت اور دل کو بہلاتا۔ جب یہ کام تکمیل کے قریب پہنچا تو خسرو پرویز نے شیریں کی موت کی افواہ پھیلا دی جس کی تاب نہ لاتے ہوئے فرہاد نے اپنا تیشہ اپنے سر پر دے مارا اور اپنی جان لے

لی۔ چونکہ خسرو پرویز اور شیریں کے ذیل میں یہ کہانی بیان کی جا چکی ہے لہٰذا یہاں اختصار سے کام لیا گیا۔ بطور تلمیح راشدؔ نے فرہاد سے کسی قسم کی معنی آفرینی پیدا نہیں کی اور نہ ہی اسے علامتی رنگ دیا۔ بلکہ سیدھے سادے انداز میں فرہاد و شیریں کی تاریخی حیثیت اور ایرانی معاشرت و تہذیب میں ان کے مقام کو سراہا ہے۔

فغفور:

؎ ہمارے نئے خواب ہیں آدم نو کے خواب
جہان تگ و دو کے خواب
جہاں تگ و دو مدائن نہیں
کاخ فغفور و کسریٰ نہیں (۱۵۲)

فغفور چینی بادشاہوں کا لقب ہے۔ یہ چینی لفظ ٹین تسو (Tein-Tso) کا ترجمہ ہے جس کا مفہوم ہے ''آسمان کا بیٹا''۔ عربوں نے اسے یغور کی شکل میں قائم رکھا جو زیادہ تر اس کی مغربی شکل ہے۔ لیکن ان کے یہاں فغفور بھی ملتا ہے۔ مارکوپولو (طبع، Yule و Cordier، یہ: ۱۴۵) میں یہ نام آخری سنگ بادشاہ کے لیے استعمال ہوا اور چونکہ تاتاری شہنشاہوں کا لقب قاآن (خاقان) تھا اس لیے بالکل ممکن ہے کہ غیر ملکیوں کے ہاتھوں مغلوب ہونے سے پہلے چین کے مقامی خاندانوں کے بادشاہ لقب فغفور ہی استعمال کرتے ہوں۔ (۱۵۳)

با ایں ہمہ اس سے مراد شاہان چین و ماچین ہی لیے جاتے ہیں جنھوں نے فن تعمیر میں کافی کمالات دکھائے۔ ان کے محلات جو دست بردِ زمانہ سے بچ گئے ہیں آج بھی اپنے بنانے والوں کی عظمت رفتہ کی یاد دلاتے ہیں۔ راشدؔ نے یہاں کاخ فغفور کو اپنی مضبوطی اور دلکشی کے باوجود طاق کسریٰ اور مدائن کے اجڑے شہر کے ہم پلہ قرار دے کر زمانے کی بے ثباتی اور ناپائداری کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ وہ آدم نو کے خواب بُن رہے ہیں اس لیے کہہ رہے ہیں کہ یہ آدمِ نو زمین اور کائنات پر انمٹ اور دیرپا نقوش ثبت کرے گا۔

فلاطوں:

؎ یہ تسلیم سائے نے تجھ کو ------

وہ اسرار تجھ پر ہویدا کیے جن کا ارماں
فلاطوں سے اقبالؔ تک سب کے سینوں کی دولت رہا ہے۔ (۱۵۴)

افلاطون ۴۲۷ قبل مسیح میں ایتھنز یونان میں پیدا ہوا۔ وہ سقراط کا شاگرد تھا جس کی سزائے موت نے اسے بہت متاثر کیا اور جس کے نتیجے میں ۳۹۹ قبل مسیح میں اس نے اپنا شہر چھوڑا اور دنیا گردی کی۔ دس بارہ سال کے بعد واپس جب ایتھنز آیا تو اس نے ایک مدرسہ ''اکادمی'' شروع کی جو بعد ازاں نو سو سال تک قائم رہی۔ زندگی کے آخری ایام اس نے اس اکادمی میں فلسفہ لکھنے اور پڑھانے میں گزارے۔ ارسطو جیسا عظیم دانشور اس کا شاگرد تھا۔ مائیکل ہارٹ کے مطابق:

> ''قدیم یونانی فلسفی افلاطون کی فکر مغربی سیاسی فلسفہ اور بہت حد تک اخلاقی اور مابعد الطبیعاتی فلسفہ کے نقطۂ آغاز کو ظاہر کرتی ہے۔ ان موضوعات پر اس کے معروضات کو دو ہزار تین سو برس سے مسلسل پڑھا جا رہا ہے۔ افلاطون کا شمار مغربی فکر کے عظیم بانیوں میں ہوتا ہے۔'' (۱۵۵)

مختصر یہ کہ افلاطون فکر اور فلسفہ کے حوالے سے ایک بھرپور تلمیح ہے لیکن راشدؔ نے اسے تلمیحاتی انداز میں نہیں برتا۔ بلکہ یہاں ''فلاطوں'' محض ایک تاریخی شخصیت کی طرف اشارہ ہے۔

کابوس:

راشدؔ نے اس تلمیح کو اپنی شاعری میں یوں استعمال کیا ہے۔

یہ قدسیوں کی زمیں
جہاں فلسفی نے دیکھا تھا اپنے خواب سحر گہی میں
ہوائے تازہ و کشت شاداب و چشمۂ جانفروز کی آرزو کا پرتو
یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے
''وہ خواب کابوس تو نہیں تھا؟

۔۔۔۔وہ خواب کابوس تو نہیں تھا؟ (۱۵۶)

دوسری جگہ یوں آیا ہے۔

یہ وہ لوگ ہیں جن کی جنت کے لیے چھپر کھٹ میں کابوس کی مکڑیاں ان کی محرومیاں بن رہی ہیں (۱۵۷)

کابوس دراصل اس ذہنی ونفسیاتی الجھن یا بیماری (Sleep apnoea syndrom or Conversion Disorder) کا نام ہے۔جس کی رو سے انسان سوتے ہوئے یوں محسوس کرتا ہے کہ اس کا گلا گھونٹا جارہا ہے۔ وہ چیخنے ، چلانے اور حرکت کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ کامیاب نہیں ہو پاتا۔ ذہنی طور پر اس بیماری کا مریض خود کو مرتا ہوا دیکھ لیتا ہے لیکن دراصل یہ موت نہیں بلکہ اس بیماری کا دورہ ہوتا ہے۔

پہلی تلمیح جو راشد کی نظم ''نمرود کی خدائی'' کے ابتدائی مصرعوں میں استعمال ہوئی ہے ،حضرت ابراہیمؑ اور مما لک عرب کے لیے ان کی دعا کی طرف تلمیحی اشارہ ہے۔ دراصل اللہ تعالیٰ نے ہاروت اور ماروت نامی دو فرشتے اہل بابل کی راہنمائی کے لیے بھیجے تھے تو اسی پس منظر میں اسے راشدؔ نے قدسیوں کی سرزمین کہا ہے۔ دوسری ان کی دعا (۱۵۸) جس میں وہ عرب سرزمین کو امن و آشتی ،گہوارۂ سکون بنانے اور یہاں کے مکینوں پر آب وہوا اور رزق و میوہ جات کی فراوانی کے لیے دست بستہ ہیں اس دعا کو راشدؔ نے خواب سحرگہی بتایا ہے اور آخر میں دوبارہ یہ کہنا کہ یہ خواب کابوس یعنی ذہنی بیماری تو نہ تھی؟ مطلب یہ کہ راشد جس سرزمین بابل پر چل پھر رہے ہیں وہ امن وسکون سے بے بہرہ اور خشک سالی اور رزق کی تنگی سے دوچار ہے۔ ایسے میں شاعر کا خداوند تعالیٰ سے اس کے دوست کی دعا کی یاددہانی کوئی غیر متوقع بات نہیں لیکن وہ اس پس منظر کے باوجود آخر میں جا کر بتا دیتے ہیں کہ خوراک وغیرہ کی تنگی کے مقابلے میں دل کی تنگی اور آب وہوا کی کمی کے مقابلے میں لفظ و معنی و آہنگ کی عدم ترسیل زیادہ فکر انگیز المیے ہیں۔ راشدؔ اپنی قومی اور مشرق کی ذہنی خوابیدگی اور کسالت کو ایک بہت بڑا المیہ قرار دیتے ہیں۔ اس تمام معاملے کا پس منظر انہوں نے قدیم بابلی معاشرے، ہاروت ماروت اور ابراہیمؑ کی دعا سے تیار کیا ہے جو اردو ادب میں نئی اور اپنی مثال آپ تلمیح ہے۔

اب اگر دوسری نظم میں کابوس کے استعمال پر غور کیا جائے تو یہاں بھی ذہنی پستی، کسالت اور سستی و جاہلیت کے موضوع کو اجاگر کرنے کے لیے اس نفسیاتی اصطلاح کو برتا گیا ہے کہ یہ نفسیاتی بیماریاں ان لوگوں کے گرد اپنا

مکڑی کا سا جالا تن رہی ہیں اور یہ ''زنجبل کے آدمی'' ماسوائے زبانی غوغا کے کچھ نہیں کرتے بس اپنی جسمانی اور ذہنی سستی اور کاہلی میں گرفتار ہیں اور حال و آئندہ سے بے خبر اپنے حسین ماضی کے خوابوں کی جگالی سے آئندہ دنیا میں ان کا کوئی مقام واحترام نہیں ملے گا بلکہ یہ یا تو خود اپنی موت آپ مر جائیں گے یا انہیں شیرۂ زنجبیل سمجھ کر کوئی دوسری قوم ہڑپ کر لے گی۔ آج کے حالات کی روشنی میں راشد کی یہ دونوں تلمیحات کس قدر جاندار اور سبق آموز ہیں۔

کاخِ کسریٰ:

راشد کی فکر میں یہ تلمیح یوں اپنا مقام بناتی ہے

جہان تنگ و دو مدائن نہیں

کاخِ فغفور و کسریٰ نہیں (۱۵۹)

کاخِ کسریٰ یا طاقِ کسریٰ ایرانی بادشاہوں کا وہ مشہور زمانہ محل ہے جسے نوشیروان نے تعمیر کرایا تھا اور اس محل کی تعمیر میں وہ کجی برقرار رکھی گئی تھی جو ایک بڑھیا کے جھونپڑے کی وجہ سے آ گئی تھی اور اسی بناء نوشیروان کی عدالت و انصاف نے شہرت پائی۔ محمود نیازی کے مطابق یہ محل مدائن کے محلّہ اسپان بر میں واقع تھا جس کے اب صرف آثار ہی باقی رہ گئے ہیں۔ طاقِ کسریٰ کی ساخت تمدن کے ابتدائی مدارج کی یادگار ہے لیکن وہ اپنی جسامت اور طول و عرض کی وجہ سے آج بھی دیکھنے والوں کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ اس محل کے متعلق ابن خروازبہ نے یہ لکھا ہے:

''اینٹ اور چونے کی تمام عمارتوں میں بہترین خسرو (اول) کا محل ہے جو مدائن میں ہے۔''۔۔۔ بادشاہ کے تخت کے اوپر چھت میں ایک تاج سونے کا لٹکتا رہتا تھا جس کا وزن تقریباً ڈھائی من تھا۔'' (۱۶۰)

روایات میں اس محل کے بارے میں یہ بھی بیان ہوا ہے کہ آنحضرت ﷺ کی پیدائش کے ساتھ ہی اس محل کے کچھ کنگرے خود بخود گر گئے جسے لوگ ایرانی حکومت و بادشاہت کے زوال کا پیش خیمہ سمجھنے لگے۔ ایران و روم کی فتح کی پیشن گوئیاں حضور ﷺ اپنی زندگی میں ہی کر چکے تھے۔ چنانچہ ۶۳۷ء میں حضرت سعد بن ابی وقاصؓ کی سرکردگی میں جنگ قادسیہ کی فتح کے بعد مسلمان کسریٰ کی اس کاخ اور محل تک پہنچے اور یہاں سے بیش بہا مال غنیمت ہاتھ

آیا جس میں زر و جواہر، قیمتی لباس، قالین، تخت و تاج اور قیمتی ادویات وعطریات بھی شامل تھیں۔

اپنی اس تمام شان وشوکت اور پائداری کے باوجود یہ محلات آج کھنڈر ہیں۔ راشد کی نظم کے حوالے سے وہ جس آدم نو کے خواب دیکھ رہے ہیں وہ ان سنگ وخشت کی عمارات کے مقابلے میں پائدار اور دائمی حیثیت کے مالک ہوں گے اور اس آدم نو کی تگ ودو آدم قدیم کی تگ ودو کے مقابلے میں ثابت و پائدار ہوگی۔

کوہ کنی اور کاہ برآوردن:

راشدؔ نے اسے یوں استعمال کیا۔

ے مجھ کو اک بار وہی ''کوہ کنی'' کرنے دو

اور وہی ''کاہ برآوردن'' بھی۔۔۔۔۔؟ (۱۶۱)

یہ تلمیح عموماً شیریں، فرہاد اور ان کی محبت کے انجام کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ چونکہ فرہاد، شیریں اور خسرو پرویز پر پہلے ہی بحث کی جا چکی ہے اس لیے یہاں سیاق وسباق اور نظم کے پس منظر میں اس تلمیح کی معنویت پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ ''جرأت پرواز'' کے عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ شاعر آمادۂ بغاوت ہے۔ اس سے قبل اس کی محبتیں یکطرفہ، آہوں اور شیون کا پیش خیمہ اور لا حاصل رہی ہیں۔ اب کی دفعہ وہ جرأت پرواز کر کے محبت کی اصل روح یا پھر تاریکی اور گمراہی کے اتھاہ مقام کو پالینا چاہتا ہے۔ محبت کی اصل روح کے حوالے سے کوہ کنی اور کاہ برآوردن سیدھی سادی عشقیہ تلمیحات ہیں کہ سنت فرہاد کی پیروی مقصود ہے۔ جبکہ گمراہی کے حوالے سے کوہ کنی اور کاہ برآوردن گہری جنسی علامات کے طور پر اپنا وجود ظاہر کرتی ہیں۔ ان معنوں میں یہ تلمیح سے زیادہ علامتی روپ دھار لیتی ہے۔ البتہ لفظ ''کوہ کنی'' اور ''کاہ برآوردن'' کی اپنی حیثیت اسے تلمیح کے دائرے سے باہر نکلنے نہیں دیتی۔ یوں اس مقام پر یہ علامتی تلمیح کہلانے کی مستحق ہے۔

کوئی شاہنشاہ تاج وتخت لٹواتا ہوا:

راشدؔ کی نظم میں یہ مصرع یوں استعمال ہوا ہے۔

ے قافلہ بن کر گزرتے ہیں نگہ کے سامنے

مصر و ہند و نجد و ایراں کے اساطیر قدیم:

کوئی شاہنشاہ تاج وتخت لٹواتا ہوا (۱۶۲)

تاریخ عالم میں یوں تو ایسے کئی بادشاہوں کے نام محفوظ ہیں جنھوں نے اپنی محبتوں اور محبوباؤں کی خاطر تاج و تخت کی قربانی دی لیکن زیر بحث تلمیح اور نظم ''طلسم جاوداں'' کے درج بالا مصرعوں کو جب سیاق وسباق میں دیکھا جائے تو تلمیح بالا کے ساتھ مصر کا ذکر اسے ایک مخصوص رومی بادشاہ مارک انطونی کے ساتھ وابستہ کرنے پر آمادہ کرتی ہے۔ راقم کے خیال میں یہاں ''کوئی شاہنشاہ'' کا اشارہ مارک انطونی اور تاج وتخت لٹوانا اس کی محبوبہ قلوپطرہ کی محبت کی خانہ ویرانی کی طرف ہے۔اس بادشاہ کے بارے میں مائیکل ہارٹ کا قول ملاحظہ ہو:

> ''۳۶ قبل مسیح تک روم اور اس میں شامل دیگر مفتوحہ علاقے مارک انتونی، جو مشرقی حصے کا فرمانروا تھا۔اور اوکتاوین کے بیچ تقسیم ہو گئے، جو مغربی حصے پر قابض تھا۔اگلے چند برسوں تک ان کے بیچ عارضی طور پر التوائے جنگ قائم رہا۔اس دوران انتونی نے اپنی بیشتر توجہ قلوپطرہ سے اپنی محبت پر مرکوز رکھی۔ جبکہ آگسٹس اپنی حیثیت کو مضبوط کرتا رہا۔۳۲ قبل مسیح میں ان دونوں کے بیچ جنگ چھڑی اس کا نتیجہ ۳۱ قبل مسیح میں آکٹیم کے مقام پر عظیم بحری جنگ میں اوکٹاوین کی مکمل فتح پر منتج ہوئی جبکہ انتونی اور قلوپطرہ دونوں نے خودکشی کر لی۔''(۱۶۳)

قلوپطرہ تاریخ عالم کی ان حسیناؤں میں شامل ہے جس کے لیے بہت زیادہ خون بہا۔اس کی موت اور محبت کے بارے میں ثمینہ افضل نے لکھا ہے۔

''(۳۲ قبل مسیح میں) دونوں کے درمیان جنگ چھڑ جاتی ہے۔قلوپطرہ بھی انطونی کا ساتھ دیتی ہے۔پھر قلوپطرہ اچانک پسپائی اختیار کرتی ہے تو انطونی جنگ چھوڑ کر بھاگ جاتا ہے۔لیکن بعد میں خود کو ملامت کرتا ہے کہ ملکہ کے عشق نے اسے کہیں کا نہیں چھوڑا اور ملکہ سے بھی گلہ کرتا ہے کہ تمھاری محبت میں میری تلوار کمزور پڑ گئی ہے۔ تمھیں پتا تھا کہ میرا دل تمھاری محبت میں اتنا ڈوبا ہوا ہے کہ میں تمھارے بغیر وہاں کیسے ٹھہر سکتا تھا۔ملکہ بھی شرمندہ

ہوتی ہے پھر انطونی قیصر کے پاس قاصد کو بھیجتا ہے جو یہ پیغام دیتا ہے کہ انطونی کو ایتھنز یا مصر میں اتنی جگہ دی جائے کہ وہ عام عوام الناس کی طرح زندگی بسر کر سکے لیکن اس کی درخواست مسترد کر دی جاتی ہے۔ ملکہ قیصر کو کہتی ہے کہ بطلیموسیوں کا تاج اس کے بیٹوں کے پاس ہی رہنے دیا جائے تو وہ کہتا ہے کہ درخواست اسی صورت میں منظور ہو سکتی ہے کہ تم انطونی کو مصر سے نکال دو یا جان سے مار دو۔ انطونی پھر قیصر سے جنگ کرتا ہے پہلے دن اسے فتح نصیب ہوتی ہے۔ انطونی جب دوسرے دن لڑتا ہے تو قلوپطرہ نے جو جہاز اسے فراہم کیے تھے وہ دشمن کے آگے ہتھیار ڈال دیتے ہیں انطونی باقی سپاہیوں کو حکم دیتا کہ وہ سب بھاگ جائیں۔ قلوپطرہ انطونی کی دلجوئی کو آتی ہے تو اسے برا بھلا کہہ کر بھگا دیتا ہے۔

پھر قلوپطرہ اپنے آپ کو اس مقبرے میں بند کر لیتی ہے جو خاص طور پر اس نے مرنے کے بعد کے لیے بنوایا تھا اور ایک خادمہ کو کہا کہ انطونی کو جا کر کہو ملکہ مر گئی ہے اس نے خودکشی کر لی ہے۔ جب انطونی کو پتہ چلتا ہے تو وہ خود کو برا بھلا کہتا ہے اور اپنے ساتھی دوست ایروس سے کہتا ہے کہ وہ اسے قتل کر دے وہ انطونی کو قتل کرنے کے بجائے خود کو قتل کر دیتا ہے۔ پھر اسی تلوار سے انطونی خود کو قتل کر لیتا ہے جب ملکہ کو پتا چلتا ہے تو وہ بہت روتی ہے پیٹتی ہے۔ اور پھر ایک ناگ حاصل کر کے اس سے اپنے بدن پر ڈنک لگواتی ہے اور قیصر عاشق و معشوق دونوں کا جنازہ بہت دھوم دھام سے کروا کر ایک ہی قبر میں دفن کر دیتا ہے۔'' (۱۶۴)

یوں نظم کی مجموعی ساخت میں اس سے کسی گہرے فلسفیانہ نکتے یا فلسفہء جنگ و محبت کی طرف اشارہ مقصود نہیں بلکہ اپنی محبت پر سوچنے سے یہ اساطیر قدیم یاد آجاتے ہیں اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ یک رخی اور اکہری تلمیح ہے۔

کہا ساحرہ نے

کہ اے شاہزادے

رہِ جستجو میں

اگر اس لق و دق بیاباں میں

دیکھا پلٹ کر

تو پتھر کا بت بن کے رہ جائے گا تو (۱۶۵)

راشؔد کی نظم کا یہ ٹکڑا الف لیلوی داستان سے ماخوذ ہے۔ اردو محاورے ''پلٹ کر دیکھنا'' اور ''پتھر کا ہو جانا'' اور ''پتھر کا بت بننا'' شاید اسی سے مشتق ہیں۔ داستانوی ہیرو کو درپیش مشکلات میں ایک ساحرہ یا چڑیل کا کردار بھی ہوتا ہے۔ یہ ہیرو خود تو کسی شہزادی یا پری کی زلفوں کا اسیر ہوتا ہے لیکن یہ ساحرہ یا چڑیل اسی ہیرو کے عشق کی راہ میں حائل ہوتی ہے اور اپنے جادوئی اثرات سے اسے یا اس کے دوست یا محبوبہ کو قید کر لیتی ہے۔ یا پتھر کا بنا دیتی ہے۔ ایسے میں وہ سفر ہائے دور دراز کرتا ہے۔ لیکن پلٹ کر پیچھے نہ دیکھنے کی شرط اس پر لاگو ہوتی ہے کہ اگر اس نے مڑ کر دیکھا تو خود پتھر کا بن جائے گا۔ بعض حکایات میں وہ اس مصیبت کا شکار بھی ہو جاتا ہے لیکن کسی ہم درد دوست، اسم اعظم یا لوحِ قرآنی کی برکت سے وہ اپنی پہلی جون میں واپس آ جاتا ہے۔

داستان گوئی کا فن ایران اور عرب و ہندوستان میں قدیم ہے اور چونکہ داستان، داستان گو کے اشارہ لب سے حرکت کرتی تھی اور اس میں وہ ہر طرح کے تصرف کے لیے آزاد تھا، اس وجہ سے کسی خاص داستان کے ساتھ ساحرہ اور شاہزادے کا پتھر ہونا مخصوص نہیں۔ البتہ راشؔد کے زرخیز تخیل اور فکر رسا کی داد دینی پڑتی ہے کہ انہوں نے مشرقی اقوام خصوصاً مسلمانوں کی ماضی پرستی کو اس الف لیلوی حکایت کے پیرائے میں نہایت خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ راشؔد کے خیال میں مشرق اپنی ماضی پرستی اور پیچھے مڑ کر دیکھنے کی عادت کی وجہ سے کاملاً پتھر کا بے حس و حرکت بت بن چکا ہے۔

کیخسرو و کیقباد:

راشد نے ان تلمیحات کو یوں استعمال کیا ہے۔

وہ فرہاد شیریں، وہ کیخسرو و کیقباد

ہم اک داستاں ہیں وہ کردار تھے داستاں کے (۱۶۶)

کیخسرو اور کیقباد قدیم ایرانی تاریخ و اساطیر کے کیانی خاندان کے نامور بادشاہ گزرے ہیں۔ فیضؔ کی تلمیحات میں ''کے'' اور ''خسرو'' کی ذیل میں ان کا تفصیلی ذکر ہو چکا ہے۔ راشد نے بھی چونکہ انہیں عام تاریخی کرداروں کے طور پر گنوایا ہے اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایران کے تہذیبی ارتقاء میں اس خاندان کے بادشاہوں کا کردار اہم رہا ہے۔ چونکہ ان تلمیحات کا استعمال سادگی سے ہوا ہے اس لیے زیادہ تفصیل سے گریز کیا جاتا ہے۔

لوطی گری:

ے مگراس زمیں سے خدایا رہائی
خدایا دہائی!
ٹھکانہ ہے لوطی گری، رہزنی کا
یہاں زندگی کی جڑیں کھوکھلی ہوچکی ہیں۔ (۱۶۷)

حضرت لوطؑ اللہ تعالٰی کے برگزیدہ اور مقرب پیغمبر تھے۔آپ جنوبی عراق کے شہر ''اور'' میں پیدا ہوئے۔ آپؑ ہاران کے بیٹے اور حضرت ابراہیمؑ کے بھتیجے تھے۔ابراہیمؑ پرایمان لے آئے اور ان کے ساتھ ہجرت کی۔بعد ازاں جب آپؑ بھی نبوت اور رسالت سے سرفراز ہوئے تو آپؑ کو شہر سدوم اور عمورہ کی طرف مبعوث کیا گیا جو بحیرہ لوط یا بحیرہ میت کے کنارے بستیاں اور شہر تھے۔ان لوگوں میں امرد پرستی اور لڑکوں کے ساتھ زنا کا عمل رائج ہوگیا تھا جو ان سے قبل کسی امت میں نہ تھا۔یہ قبیح فعل انہی کی ایجاد تھا۔بقول علی عباس جلالپوری:

> ''سدوم اور کارتھیج میں ہم جنس محبت کا رواج عام تھا اور اسے لازمۂ مردانگی سمجھا جاتا تھا۔لفظ سدومیت (SODOMY) شہر سدوم ہی سے یادگار ہے۔'' (۱۶۸)

اس عملِ بد کے علاوہ ان لوگوں میں رہزنی اور عیاری بھی عام تھی۔قرآن مجید نے اس قوم کی رذائل، حضرت لوطؑ کی نصیحت اور قوم کی بغاوت اور سرکشی نیز ان پر نزولِ عذاب کے مناظر تفصیلاً بیان کیے ہیں۔سورہ انعام، اعراف، ہود، حجر، انبیاء، شعراء، نمل، عنکبوت، صافات، ذاریات، نجم، قمر اور تحریم میں ان کا ذکر آیا ہے۔قرآن نے ان اور ان کے اہل خانہ کی نجابت اور پاکبازی ثابت کی ہے جبکہ عہد نامۂ قدیم ان کی بیٹیوں اور آپ پر بدکاری کا الزام دھرتا ہے۔ (۱۶۹)

راشدؔ نے لوطی گری کی تلمیح اسی روایت و تاریخ سے لی ہے۔چونکہ ان کے خیال میں قوم لوط کی تباہی کی وجہ غیر فطری اعمال تھیں اور یہی غیر فطری سوچ اور عمل بہ انداز دگر راشد کی مخاطب اقوام میں بھی رائج ہے۔راشد اس غیر

فطری عمل کو جڑ کے بغیر درخت سے شادابی کے مطالبے کے مترادف سمجھتے ہیں۔ جب کسی قوم کی نگاہ مستقبل کے بجائے ماضی پر لگی اور عمل اور کوشش سے عاری ہو تو ایسی اقوام کی قسمت صرف افتادہی دیکھے گی وہ کسی رفعت کی حقدار نہیں ہوسکتیں۔ اور ایسے میں اگر یہ لوگ خودفریبی یا بزعم خود کسی گمانِ باطل میں مبتلا ہو کر اپنے آپ کو سزا وار جزا یا بہتر مستقبل کی امین سمجھتے ہیں تو راشد کے الفاظ میں یہ غیر فطری عمل لوطی گری کے علاوہ اور کیا ہوسکتا ہے اور ان کا انجام بھی سدومیوں اور قوم لوط کی طرح عبرت انگیز ہوگا۔

لیتنی کنت تراب:

راشد کے ہاں یہ تلمیح اس طرح آئی ہے

ہمیں کھا جائیں نہ خود اپنے ہی سینوں کے سراب

لیتنی کنت تراب (۱۷۰)

راشد کی یہ تلمیح قرآن سے ماخوذ ہے۔ جس کے معنی ہیں ''کاش کہ میں مٹی ہوتا''۔ قرآن مجید میں یوں تو یہ جملہ کئی مقامات پر آیا ہے لیکن تلمیحاتی پس منظر میں یہ سورہ الانبیاء کی آخری آیت سے ماخوذ ہے۔

ترجمہ:۔ ہم نے خبر سنادی تم کو ایک آفت نزدیک آنے والے کی جس دن دیکھ لے گا آدمی جو آگے بھیجا اس کے ہاتھوں نے اور کہے گا کافر کسی طرح میں مٹی ہوتا۔''(۱۷۱)

مفتی محمد شفیع **لیتنی کنت تراب** کی تفسیر میں لکھتے ہیں:

''حضرت عبداللہ بن عمرؓ سے روایت ہے کہ قیامت کے روز ساری زمین ایک سطح مستوی ہوجائے گی جس میں انسان، جنات، زمین پر چلنے والے پالتو جانور اور وحشی جانور سب جمع کردیے جائیں گے اور جانوروں میں کسی نے دوسرے پر ظلم دنیا میں کیا تھا تو اس سے اس کا انتقام دلوایا جائے گا یہاں تک کہ اگر کسی سینگ والی بکری نے بے سینگ بکری کو مارا تھا تو آج اس کا بھی بدلہ دلوایا جائے گا جب اس سے فراغت ہوگی تو سب جانوروں کو حکم ہوگا

کہ مٹی ہو جاؤ تو وہ سب مٹی ہو جائیں گے اس وقت کافر لوگ یہ تمنا کریں
گے کہ کاش ہم بھی جانور ہوتے اور اس وقت مٹی ہو جاتے، حساب کتاب اور
جہنم کی سزا سے بچ جاتے۔'' (۱۷۲)

''لیت'' گزشتہ کوتاہی پر افسوس کے لیے بولا جاتا ہے۔''لیت'' اس چیز کی آرزو کو کہتے ہیں جس کا حاصل ہونا خارج از امکان ہو۔اظہار افسوس اور کاش کے معنی لیے جاتے ہیں۔ابن کثیر کی تفسیر میں آیا ہے:

''(اور جب) ہر انسان کو اس کے اگلے پچھلے اعمال سے متنبہ کیا جائے گا اس
''دن کافر آرزو کرے گا کہ کاش وہ مٹی ہوتا۔پیدا ہی نہ کیا جاتا۔وجود میں
ہی نہ آتا۔اللہ تعالیٰ کے عذابوں کو آنکھ سے دیکھ لے گا اور اپنی بد کاریاں
سامنے ہوں گی جو پاک فرشتوں کی منصف ہاتھوں کی لکھی ہوئی ہیں پس ایک
معنی تو یہ ہوئے کہ دنیا میں مٹی ہونے کی یعنی پیدا نہ ہونے کی آرزو کرے
گا۔دوسرے معنی یہ ہے کہ جب جانور کا فیصلہ ہوگا اور ان کے قصاص دلوائے
جائیں گے یہاں تک کہ اگر بے سینگ والی بکری کو سینگ والی بکری نے مارا
ہوگا تو اس سے بھی بدلہ دلوایا جائے گا پھر ان سے کہا جائے گا کہ مٹی ہو جاؤ
چنانچہ یہ مٹی ہو جائیں گے۔اس وقت یہ کافر انسان بھی کہے گا کہ ہائے ہائے
کاش کہ میں بھی حیوان ہوتا اور اب مٹی بن جاتا۔'' (۱۷۳)

راشد کی فکر انگیز نظم ''ہم کہ عشاق نہیں۔۔۔''میں یہ قرآنی آیت ان معنوں میں آئی ہے کہ ہم نے عشق کے اصل معنی کو فراموش کر کے ہوا و ہوس کو عشق کے ساتھ وابستہ کر دیا ہے اس لیے ہمیں نہ تو عشاق کی فہرست میں شمولیت کا حق حاصل ہے اور نہ ہی زندگی کا۔ایسے میں ان کا کہنا ہے کہ ہم معنوی کفار کو زندگی، معنی اور جستجو و تجسس سے کوئی ربط نہیں تو پھر جینے کا کیا فائدہ کاش کہ ہم مٹی ہوتے۔پیدا ہی نہ ہوتے یا پھر بے فائدہ زندگی گزارنے کی پاداش میں مٹی کر دیے جاتے۔راشد کے خیال میں اس انسان فرد/اجتماع کو جینے کا کوئی حق نہیں جو زندگی کو سانسوں کی آمد و

رفت سمجھ کر اپنی قوم، دنیا اور کائنات کے لئے کوئی کردار ادا نہ کرے۔ ایسے فرد کا ہونا اور نہ ہونا برابر ہے۔

لیلیٰ:

راشد نے اس لفظ کو اپنی فکر میں یوں سمویا ہے۔

ے یہ اک رنگیں غزل لیلیٰ کی زلفوں کی ستائش میں

ے کہاں ہو او مری لیلیٰ (۱۷۴)

لیلیٰ وادیٔ نجد کی وہ مشہور عالم محبوبہ تھی جس کے عشق و عاشق کے تذکروں سے ادبیات مشرق بھرا پڑا ہے۔ لیلیٰ بھی قیس ہی کے قبیلے بنو عامر سے تعلق رکھتی تھی اور لیلیٰ بنت سعد کہلاتی تھی۔ قیس کا رشتہ نا منظور کرنے کے بعد اس کا والد اسے ورد بن محمد العقیلی کے ساتھ بیاہ دیتا ہے۔ قیس مجنون بن جاتا ہے اور صحراؤں کی خاک چھانتا مر جاتا ہے۔ اگر چہ تحقیق سے حتمی طور پر یہ پتا نہیں چلا کہ یہ قصہ فرضی ہے یا فی الاصل ایسا ہوا تھا لیکن عرب شاعری اور اس کے بعد فارسی، ترکی اور دیگر مشرقی زبانوں میں یہ کہانی اتنی ہر دلعزیز ہوئی کہ لیلیٰ مجنوں با قاعدہ تلمیحات میں داخل ہو گئے۔ اور اب لیلیٰ مجازاً ہر معشوقہ و محبوبہ کے لیے بولا جاتا ہے۔ راشدؔ نے بھی انہی آسان اور سادہ معنوں میں لیلیٰ کا لفظ استعمال کیا ہے۔ جس سے وہ اپنی معشوقہ کو مخاطب کر رہے ہیں۔

لینن:

راشدؔ نے اس تاریخی شخصیت کا تذکرہ اس انداز سے کیا ہے۔

ے ستالن، مارکس، لینن روئے آسودہ

مگر نارس تمناؤں کے سوز و کرب سے شمع تہ داماں (۱۷۵)

لینن کا اصل نام ولادیمیر ایلیچ اولیا نوف تھا۔ اس کی پیدائش ۱۸۷۰ء میں سمبرسک نامی قصبے میں ہوئی جو آج اسی کے نام سے اولیا نوف ہی کہلاتا ہے۔ اس کی ذات اور اس عہد کے سماجی حالات کو پروفیسر ولیم ایل لنگر یوں بیان کرتے ہیں:

''۱۸۹۸ء میں سوشل ڈیموکریٹک پارٹی کی بنیاد رکھی گئی نکولائی لینن نے اس پارٹی میں روح رواں کی حیثیت اختیار کر لی۔ اس کا اصل نام ولادیمیر اولیا

> نوف تھا۔ وہ سکولوں کے ایک انسپکٹر کا بیٹا تھا۔ ۱۸۷۰ء میں پیدا ہوا۔ اس کا بڑا بھائی ۱۸۸۷ء میں انقلابی سرگرمیوں کے باعث پھانسی پا چکا تھا۔ خود لینن نے بھی کئی سال سائبیریا کی جلاوطنی میں گزارے تھے۔" (۱۷۶)

اسی جلاوطنی کے دوران اس نے سائبیریا ہی میں ایک انقلابی عورت سے شادی کر لی اور یہیں اس نے اپنی کتاب "روس میں سرمایہ داری کا فروغ" لکھی۔ اس نے تیس (۳۰) سے زائد کتب تحریر کیں جو بیشتر عمرانیات کے مختلف شعبوں سے متعلق ہیں۔ جنگِ عظیم اول نے روس کو معاشی اور سماجی طور پر تباہ کر دیا تھا۔ زارِ روس کی حکومت کی کمزوری کا فائدہ اٹھاتے ہوئے آخر کار لینن نومبر ۱۹۱۷ء میں روس کا سربراہ بن گیا۔ کارل مارکس کا یہ عملی جانشین مہذب دنیا میں اشتراکی حکومت کا پہلا بانی تھا۔ یہیں سے دنیا بھر میں اشتراکی تحریکوں نے زور پکڑا اور ان کے نتیجے میں حکومتیں قائم ہوئیں۔ مئی ۱۹۲۲ء میں بیماری کے حملے سے لے کر اپریل ۱۹۲۴ء تک یعنی اس کی موت تک وہ کسی کام کے قابل نہ تھا۔ مرنے کے بعد اس کی لاش محفوظ کر کے ماسکو کے ریڈ سکوائر کے عجائب گھر کی زینت بنا دی گئی۔ بقول مائیکل ہارٹ:

> "لینن کا دورِ اقتدار صرف پانچ برسوں پر محیط ہے۔ ان پانچ برسوں میں اس نے روسی اشرافیہ کی طاقت کو مکمل طور پر ختم کر دیا اور ملک کو اشتمالیت پسندی کی راہ پر ڈال دیا۔ لیکن پھر سٹالن ہی تھا جس نے آخر کار کسانوں کو اشتراکی نظام کا خوگر بنایا۔۔۔ اپنے چند سالہ دورِ اقتدار میں لینن کئی ملین لوگوں کی اموات کا ذمہ دار بنا۔ اس نے اشتراکیت پسندانہ منصوبوں کی سیاسی مخالفت کو دبانے کے لیے عقوبت خانے تیار کیے۔" (۱۷۷)

اس پس منظر میں راشد جب لینن کا تذکرہ کرتے ہیں تو اسے سٹالن اور مارکس کی صف میں جگہ دیتے ہوئے اشتراکی دنیا کے بانیوں میں شمار کرتے ہیں۔ نظم "بے چارگی" کے سیاق و سباق میں راشد مندرجہ بالا تینوں شخصیات کو دوزخ میں روئے آسودہ اور خراماں پاتے ہیں لیکن انہیں اپنی تشنہ خواہشات کے لیے مضطرب بھی بتاتے ہیں۔ وہ ان

کی تگ و دو کو زندگی اور فعالیت کے پیمانے سے ناپتے ہیں اور یوں انہیں زندگی کے قریب تر پاتے ہیں۔ مارکس، لینن اور سٹالن کی اس تعریف کے باوجود بھی وہ اشتراکی خیالات سے متنفر ہیں اور اسے انسانی اور شخصی آزادی کو ختم کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ ان کی شاعری انسانی جسم و روح اور لفظ و معنی کی آزادی کا خوب صورت پیغام ہے۔

مارکس:

مارکس نے راشدؔ کی فکر میں یوں جگہ پائی ہے۔

ستالن، مارکس، لینن روئے آسودہ
مگر نارس تمناؤں کے سوز و کرب سے شمع تہہ داماں (۱۷۸)

سائنٹفک سوشلزم کے بانی کارل مارکس کی پیدائش ۵ مئی ۱۸۱۸ء کو جرمنی کے علاقے رائین لینڈ میں ٹرائی ویس نامی مقام پر ایک یہودی خاندان میں ہوئی۔ ابھی وہ ۶ برس کا تھا کہ اس کے خاندان نے یہودیت ترک کر کے عیسائیت اپنا لیا اس لیے کہ اس زمانے میں بغیر عیسائیت کے تہذیب و تمدن کی نعمتوں سے فیض یابی ناممکن تھی۔ ابتدائی تعلیم بون اور برلن یونیورسٹیوں سے حاصل کی اور ۱۸۴۱ء میں صرف ۲۳ سال کی عمر میں فلسفہ میں ڈاکٹریٹ کی ڈگری حاصل کی۔ اس زمانے میں جرمن یونیورسٹیاں مارکس کی آزادخیالی اور مادیت پسندی برداشت کرنے کی تاب نہ رکھتی تھیں سو وہاں کی درس و تدریس سے مایوس ہو کر اس نے صحافت میں قسمت آزمائی کی۔ ۱۸۴۳ء میں کارل مارکس کی شادی جینی ویسٹ فالن سے ہوئی۔ ازدواجی زندگی میں جینی مارکس نے اس کا ہر طرح سے ساتھ نبھایا اگرچہ تنگ دستی، افلاس اور بیماریوں کے سبب اس کے کئی چھوٹے بچے مر گئے لیکن اس خاتون نے اُف تک نہ کی۔ شادی کے کچھ عرصہ بعد ہی اس کی ملاقات اینگلز سے ہوئی جو جلد ہی اس کا قریبی اور مخلص دوست بن گیا۔ اینگلز کی دوستی اور مالی اعانت کے بغیر شاید ہی مارکس اپنے نظریات اور کتب پیش کر سکتا اس لیے آج مارکس کا ذکر اینگلز کے بغیر ادھورا ہی ہے۔ اس کی کتاب ''سرمایہ'' کی اشاعت اس کے دوست ولیم ولف کی موت کے بعد ان آٹھ سو پاؤنڈ سے ہوئی جو وہ ترکے میں مارکس کے لیے چھوڑ گیا تھا، جبکہ مارکس کی وفات پر اس کی دوسری اور تیسری جلد اینگلز ہی نے شائع کی۔ ۱۸۷۵ء سے لے کر ۱۸۸۲ء تک یعنی اپنی موت کے آخری دن تک وہ مسلسل مختلف جسمانی تکالیف اور بیماریاں برداشت کرتا رہا۔ ڈاکٹروں کے مشورے پر وہ تبدیل آب و ہوا کی غرض سے کئی مقامات پر گیا لیکن کچھ افاقہ نہ

ہوا بالآخر ۱۴ مارچ ۱۸۸۲ء کو اس کا انتقال ہوا۔اس کی قبر لندن ہائی وے کے قبرستان میں ہے۔ مارکس کی فکر پر بحث کرتے ہوئے عبدالرؤف ملک لکھتے ہیں:

''اقتصادی جبریت،قدر زائد، طبقاتی کشمکش اور ماضی و مستقبل میں ارتقاء و انقلابات کے عمل وہ نظریات ہیں جن پر مارکس اپنے عملی سوشلزم کی منطقی بنیاد رکھتا ہے اور ان کے ذریعے اپنے بیان کردہ نظام کو حق بجانب ثابت کرتا ہے۔اگر پورے سماجی نظام کا تعین پیداواری رشتوں کے ذریعے سے ہوتا ہے تو تاوقتیکہ ان رشتوں کو تبدیل نہ کیا جائے اس نظام کی خرابیاں دور نہیں ہوسکتیں۔لگان، سود اور منافع کا بیشتر حصہ مزدور کی محنت سے پیدا ہوتا ہے لیکن موجودہ نظام میں سرمایہ کا نجی مالک اسے ہڑپ کرجاتا ہے لہٰذا سرمایہ کی نجی ملکیت کے تفریق کو ختم کرکے اس کے عوض ایک ایسا نظام رائج کیا جانا چاہیے جس میں یہ چیزیں سرمایہ دار کی جیب میں نہ جاسکیں۔اگر سرمایہ دارانہ دور کا لازمی میلان اپنی کمزوری اور تباہی کی طرف ہے تو کیوں نہ مزدور ذرائع پیداوار کو اپنے قبضے میں کرکے سرمایہ دار کو اکھاڑ پھینکے۔اگر وہ ایسا کرے تو اس کا عمل سماجی ارتقاء کے عین موافق اور تاریخی اقتضاء کے مطابق ہوگا۔یہ ہے مارکس کا پیش کردہ لائحہ عمل جسے اپنا کر مزدور کامیابی حاصل کرسکتا ہے۔''(۱۷۹)

مائیکل ہارٹ مارکس اور مارکسزم کے اثرات کا جائزہ یوں پیش کرتے ہیں:

''مارکس کی تحریروں نے اشتمالیت پسندی اور اشتراکیت پسندی کی متعدد جدید شاخوں کے لیے نظریاتی اساس مہیا کی۔ مارکس کی وفات کے وقت کسی ملک میں ان خیالات کا عملاً اطلاق نہ ہوا تھا۔بعد ازاں روس اور چین

> سمیت متعدد مما لک میں اشترا کی حکومتیں قائم ہوئیں۔جبکہ متعدد مما لک میں
> اس کی تعلیمات پر مبنی تحاریک نے سر اٹھایا اور اقتدار پر قابض ہونے کی
> کاوشیں ہوئیں۔ان مارکسی انجمنوں کی سرگرمیوں میں حصول اقتدار کے
> لیے تشہیر واشاعت،قتل وغارت، دہشت گردی اور بغاوت بپا کرنا شامل
> ہے۔حکومت حاصل کرنے کے بعد بھی انہوں نے جنگوں، وحشیانہ جبر وتشدد
> اور خونی اخراج سے بھی گریز نہیں کیا۔ان سرگرمیوں نے دنیا کو سالہا سال
> تک بدامنی کی حالت میں رکھا اور قریب سوملین اموات کا باعث ہوئیں۔
> کسی فلسفی نے اپنی تحریروں کے سبب دنیا پر اس قدر گہرے اثرات مرتب
> نہیں کیے۔"(۱۸۰)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کارل مارکس نے اپنے معاشی نظریات سے دنیا کو بے حد متاثر کیا۔راشدؔ نے اپنی نظم "بے چارگی" میں اسے سٹالن اور لینن کے ساتھ رکھا ہے چونکہ یہ تینوں عام زندگی سے ابھرنے والی شخصیات تھیں اور انہوں نے اپنے لیے دنیا میں بہت اہم مقام بنایا۔اس کے علاوہ ان تینوں میں اشتراکیت کی قدر بھی مشترک ہے۔ راشدؔ نے انہیں ظاہراً مطمئن اور دل میں نامکمل آرزوؤں کے کرب سے مضطرب دکھایا ہے کہ ان کی بہت سی خواہشیں ابھی نامکمل ہی ہیں۔

متنبّی:

راشدؔ نے اس تاریخی شخصیت کا ذکر اس طرح سے کیا ہے

؎ اور متنبّی کسی بے آب ریگستاں
میں تشنہ لب سراسیمہ (۱۸۱)

متنبّی کا نام ابوالطیب احمد بن الحسین تھا۔وہ ۹۵۱ء میں کوفے کے محلے کندہ میں پیدا ہوا۔خاندان زیدی شیعہ تھا۔ابتدائی تعلیم کوفے ہی میں حاصل کی۔لیکن بہت اچھی ذہانت اور حافظے نے اس کی شعری استعداد کو ایسی جلا

بخشی کہ بہت جلد اسے ایک ممتاز مقام حاصل ہوگیا۔عہدِ جوانی سے بڑھاپے تک شعری وسائل سے روزی روٹی کمانے والا ابوالطیب زندگی میں ایک مقام پر عملی بغاوت پر بھی اترا۔اس کی اس ناکام بغاوت اوراس کی پاداش میں دو سالہ قید اور اپنے دعوؤں سے توبہ نے اسے مدعیان نبوت کی صف میں بھی لا کھڑا کردیا ہے اور اسی وجہ سے اسے المتنبی کا لقب ملا جو ہماری اردو شاعری کی روایت میں متشاعر کا ہم وزن ہے۔کوفہ، بصرہ، بغداد، حلب، حمص، شیراز وغیرہ کے اولی الامر کے قصائد لکھے۔اس کی پرگوئی اور عربی زبان پر دسترس کے علاوہ قصیدے کے فن میں نئی اختراعات اسے عربی نوکلاسیکی شعراء کا بانی بنادیتی ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس کی شاعرانہ قدر ومنزلت میں اضافہ ہوتا گیا ہے۔

راشدؔ کی نظم ''بے چارگی'' میں متنبّی کے متعلق صرف ایک ہی مصرع ہے جو اس کی زندگی کے دونوں رخوں کا کامیابی سے احاطہ کرتا ہے۔یعنی اس کی ناکام سیاسی ومذہبی بغاوت اور اس کی شاعری کے ذریعے حصول روزگار کی سعی جس کے لیے اسے صحرا گردی کرنا پڑی۔اس لحاظ سے راشد نے اسے دوزخ میں بھی تشنہ لب اور سراسیمہ ظاہر کیا ہے۔

متنبّی کو اگست رستمبر ۹۵۵ء کے اواخر میں ایران سے بغداد آتے ہوئے لٹیروں نے لوٹا۔وہ لٹیروں سے بھڑ گئے اور اسی لڑائی میں وہ اپنے بیٹے سمیت مارا گیا۔تمام مال واسباب لوٹ لیا گیا اور اس کے دیوان کے خودنوشتہ مسودے بھی منتشر ہوگئے۔

محمد ﷺ:

راشدؔ کی شاعری میں پیغمبر اسلام کا نام یوں آیا ہے

مگر میرے خدا، میرے محمد ﷺ کے خدا مجھ سے (۱۸۲)

حضرت محمدؐ بن عبداللہ بن عبدالمطلب ۵۷۱ء میں مکہ میں پیدا ہوئے۔آپ کی ابتدائی زندگی انتہائی پاکیزہ تھی اس لیے صادق اور امین مشہور ہوئے۔۴۰ سال کی عمر میں آپ پر پہلی وحی آئی اور اس کے بعد اپنی قوم کی انتہائی مخالفت کے باوجود تبلیغ دین کرتے رہے۔آپ ﷺ کو ہجرت، سماجی مقاطعہ، اور جنگوں کا بھی سامنا کرنا پڑا۔آخر کار ۲۳ سال کی دعوتِ دین کے بعد آپ فاتحانہ انداز سے مکہ میں داخل ہوئے اور خانہ کعبہ کو بتوں سے صاف

کروایا۔ان ۲۳برسوں میں وقفے وقفے سے وحی الٰہی کے ذریعے آپ ﷺ پر قرآن نازل ہوتا رہا۔آپ کے اقوال و اعمال بھی حدیث اور سیرت کی کتابوں میں محفوظ ہیں۔

حضرت محمد ﷺ اللہ تعالیٰ کے سچے اور آخری پیغمبر تھے۔۶۳ سال کی عمر میں اس دنیائے فانی سے کوچ کیا۔آج عالم اسلام دنیا کے ایک چوتھائی حصے پر مشتمل ہے اور سارے عالم کے مسلمان حضور ﷺ کی رسالت اور بعثت کو اپنے ایمان کا جز و سمجھتے ہیں۔راشدؔ کی نظم میں محمد ﷺ کا حوالہ بطور وسیلہ اور محبت آیا ہے۔اہل اسلام جب خدا تعالیٰ سے کسی چیز کے لیے پرزور دعا یا سفارش کرتے ہیں تو درمیان میں اللہ کی برگزیدہ ہستیوں کی سفارش بھی شامل کر دیتے ہیں یہاں ''میرے خدا'' کے بعد ''میرے محمد ﷺ کے خدا'' اللہ تعالیٰ سے قربت ، اسلام کی حقانیت اور پیغمبرانہ سفارش اور وسیلے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔

مریم:

اس تاریخی شخصیت کا ذکر راشدؔ نے یوں کیا ہے۔

کیسا حوا، کیسا مریم کھیل (۱۸۳)

حضرت مریم عیسائی مذہب کے بانی حضرت عیسیٰؑ کی والدہ تھیں۔آپ کے نبیہ ہونے میں اختلاف ہے۔سریانی زبان میں مریم کے معنی خادمہ اور عابدہ کے ہیں ۔آپ کے والد کا نام عمران تھا۔قرآن مجید میں آل عمران اور مریم کے نام سے الگ الگ سورتیں نازل ہوئی ہیں۔ بیت المقدس میں آپ کی پیدائش کے ساتھ ہی آپ کی والدہ نے اپنی نذر اور منت کو پورا کرنے کی غرض سے آپ کو ہیکل سلیمانی کو تفویض کر دیا جہاں آپ عبادت و ریاضت کرتی تھیں۔حضرت زکریاؑ آپ کے کفیل تھے۔عموماً آپ کی کوٹھڑی میں نایاب میوے ہوتے جسے حضرت مریم من جانب اللہ قرار دیتیں۔پھر آسمانی فرشتے نے آکر آپ کو عیسیٰؑ کی بشارت دی۔حضرت عیسیٰؑ کی پیدائش بھی معجزہ تھی اور شیر خوارگی میں آپ کی گفتگو بھی۔یہودی حضرت مریمؑ کی پاکدامنی کے منکر ہیں جبکہ عیسائی اسے خدا کی ماں کا درجہ دیتے ہیں۔یوں اس افراط وتفریط میں اسلام نے انہیں انسانی سطح پر باعفت اور پاکدامن برگزیدہ ہستی قرار دیا ہے۔

راشدؔ نے اپنی نظم ''نئی تمثیل'' میں مریم کا اشارۃً ذکر کیا ہے۔کسی خاص واقعے یا ان کی زندگی کے کسی رخ کی

طرف اشارہ مقصود نہیں۔

معری:

راشد کی شاعری میں یہ تلمیح اس طرح مستعمل ہے۔

ے ہمیں معری کے خواب دے دو
(کہ سب کو بخشیں بقدر ذوق نگہ تبسم)
ہمیں معری کے روح کا اضطراب دے دو
(جہاں گناہوں کے حوصلے سے ملے تقدس کے دکھ کا مرہم)
کہ اس کے بے نور و تار آنکھیں
درونِ آدم کی تیرہ راتوں کو چھیدتی تھیں
اسی جہاں میں فراق جاں کاہِ حرف و معنی کو دیکھتی تھیں (۱۸۴)

دوسری جگہ یوں ہے۔

ے معری جام خوں در دست، لرزاں (۱۸۵)

احمد بن عبداللہ بن سلیمان ابوالعلاء المعری عربی کا مشہور شاعر اور دانشور ۹۷۳ء میں پیدا ہوا۔ جب وہ چار سال کا تھا تو چیچک کے حملے میں اس کی ایک آنکھ ضائع ہوگئی اور پھر کچھ ہی عرصے کے بعد اس کی دوسری آنکھ کی بصارت بھی چلی گئی۔ اور یہ ایسا سانحہ تھا جس کے اثرات اس کی تمام زندگی، شخصیت اور شاعری پر نہایت گہرے ثبت ہوئے۔ اس کا حافظہ خداداد اور ذہانت بلا کی تھی عام طور پر بصارت کی غیر موجودگی میں لوگ عام انسانی زندگی سے آگے نہیں بڑھ سکتے لیکن اس کی ذات کے جواہر کھلنے میں اس کی معذوری آڑے نہ آئی۔ اس نے تحصیل علم کے لیے کئی ایک سفر کیے جن میں حلب، انطاکیہ، طرابلس اور لاذقیہ کے اسفار شامل ہیں۔ لسانیات اور مذہب کے علاوہ اس نے دینِ مسیح کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ اس کی شاعری اس کے جیتے جی ہی کافی مشہور ہو چکی تھی۔ وہ زاہدانہ زندگی گزارتا تھا۔ گوشت خوری سے اجتناب کرتا اور امارت کی حالت میں بھی معمولی جو کی روٹی پر گزران کرتا تھا۔ لیکن دودھ، انڈے اور گوشت سے پرہیز کی وجہ بقول اس کے وہ جذبہء ترحم تھا جو اس کے دل میں ہر ذی روح کے لیے تھا۔ اس

کی شخصیت پر قنوطیت کی ایک دبیز تہہ چھائی ہوئی تھی جس کی وجہ سے اس کے کلام میں کہیں کہیں تشکیک اور ملحدانہ عناصر بھی در آئے تھے۔ نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ معری تارک اسلام یا مرتد نہیں تھا لیکن اس کی تشکیک قابل اعتراض مقامات تک پہنچ جاتی ہے مثلاً

> ''اگر عالم شر سے معمور ہے اور خدا اس شر کو خیر میں تبدیل نہیں کرتا تو یوں اس کے قادر مطلق ہونے میں کچھ شک سا پیدا ہو جاتا ہے۔'' (۱۸۶)

معری ۲۰ مئی ۱۰۵۷ء کو فوت ہوا۔ اس نے کثیر تعداد میں کتب لکھیں۔ یہ تمام کتب اس نے املا کروائیں۔ یہ خدمت ابوالحسن علی بن عبداللہ اصفہانی نے سرانجام دی جو اس کا پرسنل سیکرٹری تھا۔

پہلی تلمیح جہاں معری کے خوابوں کی بات ہوئی ہے وہاں راشد اس کی تشکیک اور تجسس کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ کاش ہم بھی اس کی طرح چیزوں پر اندھے اعتقاد کے بجائے انہیں تشکیک و تجسس کی بھٹی سے گزار کر کندن کر سکنے کی صلاحیت رکھتے اور اسی ذریعے سے ہم انسان اپنی اصل قیمت سے واقف ہو جاتے۔ اور ابتدائے عالم سے یہ حرف جو معنی کے ہجر میں بے قرار ہے اپنے معنی سے وصال کر پاتا۔

دوسرے مقام پر راشد معری کو دوزخ میں اس حالت میں دکھاتے ہیں کہ اسے بطور سزا خون بھرا جام پینے کو دیا گیا ہے۔ یہاں بھی معری کی ذات کے اس گوشے کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ کہ وہ اپنے رحم انگیز جذبات کی وجہ سے گوشت تک نہ کھاتا تھا لیکن اب اسے خون پینا پڑ رہا ہے جو اس کے لیے ایک ناقابل برداشت سزا ہے اور اسی لیے اسے لرزاں بتایا گیا ہے۔

ملائے رومی:

ان کا ذکر راشد اپنی نظم میں ایسے کرتے ہیں:

ملائے رومی کے
مجذوب شیراز کے
زنگ آلودہ اوہام بھی (۱۸۷)

مولانا جلال الدین محمد بن سلطان العلماء بہاؤ الدین ۳۰ ستمبر ۱۲۰۷ء کو صوبہ خراسان کے شہر بلخ میں ایک علمی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم والد صاحب اور ان کے ایک مرید سید برہان الدین محقق سے حاصل کی۔ اس کے بعد حلب اور دمشق کے علماء سے اکتسابِ فیض کیا۔ مولانا روم کی زندگی کو صوفیانہ ڈگر پر ڈالنے میں شمس تبریز کی ملاقات کا بڑا دخل ہے جنھوں نے انہیں قال سے حال میں پہنچا دیا۔ اسی بناء پر رومی نے اپنی غزلیات کے دیوان کا نام ''دیوان شمس'' رکھا۔ ان کی تصنیف مثنوی مولانا روم نہ صرف فارسی بلکہ عالمی ادب عالیہ میں ہوتی ہے۔ اقبال رومی کے فیض اور اثر کا ذکر فخریہ انداز سے اپنے اشعار میں کرتے ہیں ''جاوید نامہ'' میں اقبال ان پیر رومی کی معیت میں سفر افلاک کرتے، ان سے مختلف مسائل اور ان کا حل پوچھتے ہیں۔ ایک جگہ یوں کہا۔

نہ اٹھا پھر کوئی رومی عجم کے لالہ زاروں سے
وہی آب و گل ایراں وہی تبریز ہے ساقی (۱۸۸)

اعجاز الحق قدسی کا اس مثنوی کے بارے میں کہنا ہے کہ مثنوی مولانا کے فکر و نظر اور تصوف کے اسرار و رموز کا بہترین شاہکار ہے۔ جو مقبولیت مولانا کی مثنوی کو حاصل ہوئی وہ دوسروں کا حصہ نہ بن سکی۔ بقول صاحب مجمع الفصحاء کہ ایران میں جتنی یہ چار کتابیں مقبول ہوئیں کوئی نہیں ہوئی شاہنامہ، گلستان، مثنوی مولانا روم، دیوان حافظ۔ ان چار کتابوں کا موازنہ کیا جائے تو مقبولیت کے لحاظ سے مثنوی کو ترجیح ہوگی۔ (۱۸۹)

اسی طرح شاہد محمود لکھتے ہیں:

> ''مولانا جامیؒ نے مثنوی مولانا رومؒ کو ''زبان پہلوی میں الہامی کتاب'' قرار دیا اور شاعر (مولانا رومیؒ) کے بارے میں کہا ہے کہ وہ پیغمبر تو نہیں لیکن صاحب کتاب ہیں۔ دنیائے اسلام کی یہ عظیم علمی و ادبی و روحانی شخصیت جو مولانا جلال الدین رومی کے نام سے ہمیشہ ایک روشن ستارے کی حیثیت رکھتی ہے۔ ۱۷ دسمبر ۱۲۷۳ء کو اس دار فانی سے کوچ کر گئی۔'' (۱۹۰)

راشد کا دور خالص عقلی و مادی فلسفے کا ترجمان تھا۔ اس وجہ سے راشد نے ماضی، مذہب اور تصوف سے

چھٹکارا حاصل کرنے کی تلقین کی ہے۔اسی ضمن میں وہ مولانا روم کے اقوال ونظریات کو بھی زنگ آلودہ اوہام کا نام دیتے ہیں۔اپنی نظم ''درویش'' میں وہ کہتے ہیں کہ جدید زمانے میں حافظ و رومی کے خیالات ہمارا ساتھ نہیں دے پا رہے۔

جدید سائنسی تعقل پسندی کے دور میں واقعتاً مذہب اور تصوف مضامینِ رفتہ کی فہرست میں شامل کر دیے گئے ہیں۔اس لحاظ سے راشد کے جدید انسان کا رومی کے اقوال کو زنگ آلودہ اوہام کہنا ان کی جدید تر مغربی سوچ کی غماز ہے۔

منو:

اس تلمیح کو راشد کی فکر اس انداز سے اپنی شاعری کا حصہ بناتی ہے

ع منو کے آئیں کا ظلم سہتے ہوئے ہریجن (۱۹۱)

لغت کے مطابق اس کے معنی عقل مند، دانا، وہ پہلا آدمی جس سے انسانی نسل کا آغاز ہوا، آدمؑ، برہما کا بیٹا، سوچنے والی مخلوق اور منوسمرتی کا مرتب جس نے مجموعہ قوانین، دھرم شاستر اور علم سیاسات مدن جمع کیں۔(۱۹۲)

یوسف سلیم چشتی کے مطابق:

> ''منو جی یا منو مہاراج ہندوؤں کے مشہور مذہبی رہنما گزرے ہیں۔ذات پات کا قانون ان ہی کا بنایا ہوا ہے جس پر ہندو آج بھی عامل ہیں یہ قانون جس کتاب میں درج ہے اسے منوسمرتی کہتے ہیں اس کی رو سے ہندو قوم چار ذاتو ں میں تقسیم ہے (۱) برہمن (۲) کشتری (۳) ویش (۴) شودر۔''(۱۹۳)

اس تاریخی، سیاسی اور مذہبی کتاب کے بارے میں بھی محققین کا اختلاف رائے بدستور قائم ہے کہ یہ کسی ایک فرد یا گروہ کی تخلیق ہے اور مرورِ زمانہ سے اس میں ردوبدل ہوتا رہا ہے۔اس کی تاریخ تالیف کے بارے میں ڈاکٹر محمد عزیر لکھتے ہیں:

> ''منوسمرتی ہندوؤں کا نہایت مشہور اور مستند دھرم شاستر ہے۔ اس کا زمانہ تالیف بعض محققین کے نزدیک پانچویں صدی قبل مسیح ہے۔ لیکن پروفیسر بولر (Boler) کا خیال ہے کہ یہ کتاب اپنی موجودہ شکل میں دوسری صدی عیسوی کے اوائل سے پہلے موجود نہ تھی۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ مضامین کے اعتبار سے یہ بہت کچھ اپنے سابقہ نسخوں سے ماخوذ ہے۔'' (۱۹۴)

منو کو بعض لوگ رشی اور اوتار کا درجہ دیتے ہیں اور بعض دیوتا کا۔ بہر حال راشد اپنی نظم ''سومنات'' میں ہندو سماج کے اس غیر انسانی، غیر جمہوری اور غیر فطری تقسیم پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ منو کے بنائے ہوئے قانون کے مطابق ہریجن، شودر اور اچھوت جو صدیوں سے غلامی سے بھی بدتر زندگی گزارتے چلے آئے ہیں ان پر ایک بار پھر برہمن زادے اپنا راج مضبوط کرنا چاہتے ہیں۔ یہاں منو کو ظلم اور انسانی استحصال کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

من وسلویٰ:

یہ تلمیح راشؔد نے یوں برتی ہے۔

کہ ان کی بخشش سے

پارہ نان، من وسلویٰ کا روپ بھر لے (۱۹۵)

من وسلویٰ تورات اور قرآن مجید سے ماخوذ تلمیح ہے۔ یہ اس آسمانی اور غائبانہ خوراک کا نام ہے جو بنی اسرائیل کو صحرائے سینا (تیہ) میں دعائے موسویٰ سے ۴۰ سال تک مسلسل مہیا ہوتی رہی۔ قرآن مجید میں سورۃ بقرہ، اعراف، اور طٰہٰ میں من وسلویٰ کے الفاظ آئے ہیں۔ من کے بارے میں اختلاف ہے کچھ محققین کا خیال ہے کہ یہ اوس کے ساتھ برستی تھی اور حلوے جیسا ذائقہ رکھنے والی سفید دانے دار ترنجبیل سی تھی۔ بعض کا خیال ہے کہ یہ صحرائی پودوں کے تخم سے حاصل ہوتی تھی۔ جبکہ ابوالکلام آزاد کے خیال میں ''من'' درخت کا شیرہ ہے جو گوند کی طرح جم جاتا ہے۔ خوش ذائقہ اور قوی ہوتا ہے۔ سلویٰ ایک پرندہ ہے یہ دونوں چیزیں کوہ طور کے اطراف و جوانب میں بکثرت ہوتی ہیں۔ ''من'' کا حلوہ میں نے خود کھایا ہے جو فلسطین کے یہودی بنایا کرتے ہیں۔ (۱۹۶)

اسی طرح سلویٰ بٹیر یا بٹیر نما پرندہ ہے جو کثیر تعداد میں بنی اسرائیل کو میسر آ گیا تھا۔ راشد نے اسے خوراک اور جسمانی ضروریات معدہ کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انگریز سرکار سے وابستہ ہندوستانی فوجی جنسی ضروریات پورا کرنے کے لیے ایرانیوں کو جو رقم یا بخشش دیتے ہیں وہ ان کی روزی روٹی کا وسیلہ ہوتی ہے۔ وہ ہندو ایران دونوں کو مشترکہ طور پر انگریز غلامی کی زنجیر میں پا بہ سلاسل دکھاتے ہیں۔

میر ہو مرزا ہو میراجی ہو: (۱۹۷)

راشد نے اس عنوان سے نظم بھی لکھی ہے اور مصرع بھی۔

اس میں خدائے سخن میر تقی میرؔ اور میرزا کا اشارہ مرزا غالبؔ کی طرف ہے جبکہ میراجی سے مراد راشد کے اپنے عہد کے نامور اور صاحب اسلوب نظم نگار ثناء اللہ ڈار میراجی ہیں۔ یہ اگرچہ تلمیحات نہیں لیکن اشارات اور تاریخی ہونے کی وجہ سے یہاں ان کا مختصر ذکر کر دیا گیا ہے۔

نادر:

راشدؔ نے نادر کی زندگی کے اس پہلو کو اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔

یہ مشہور ہے
تو نے اک روز نادر کی تربت پہ جا کر
کہا تھا
کہ نادر میں سب خوبیاں تھیں
مگر پیٹ کا اتنا ہلکا

کہ لوگ اس کے مقصود کو بھانپ لیتے
یہ سچ ہے کہ نادر اگر نیم شب
صبح کے وحشت افزا ارادے کو افشا نہ کرتا
تو یوں قتل ہونے کی نوبت نہ آتی! (۱۹۸)

نادر شاہ ترکمان کے قبیلہ افشار میں اکتوبر ۱۶۸۸ء کو پیدا ہوا۔ اس کا باپ امام قلی بھیڑ بکریاں پالنے والا تھا۔ ابتدائی زندگی میں چھوٹی چھوٹی لوٹ مار اور ڈاکہ زنی کر کے اپنی طاقت بڑھاتا رہا پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ شاہ ایران کو اندرونی بغاوتیں ختم کرنے کے لیے نادر شاہ سے مدد لینی پڑی اور یہیں سے اس کا ستارہ چمکا۔ کچھ عرصے کے بعد شاہ ایران سے ان بن ہو گئی اور وعدہ خلافی کا بہانہ بنا کر نادر شاہ نے اسے معزول کر کے اس کے شیر خوار بیٹے کو علامتی طور پر بادشاہ بنالیا اور خود عنان حکومت سنبھالی۔ کچھ عرصے کے بعد یہ بچہ مر گیا اور نادر شاہ ایران کا بادشاہ ہو گیا۔ نادر کی ساری زندگی شورشیں بغاوتیں دور کرنے، انتقام لینے اور کشور کشائی کے لیے جنگیں لڑنے میں گزری۔ آخری عمر میں یہ بے حد چڑچڑا اور سفاک ہو گیا تھا۔ عوام اور خواص دونوں کو خاطر میں نہ لاتا۔ ہندوستان پر حملہ کیا دہلی تباہ و برباد ہوئی۔ تخت طاؤس اور کوہِ نور ہیرا اور کئی کروڑ روپیہ زر و جواہر سمیت تاوان لیا۔ محمد شاہ کی بیٹی اپنے بیٹے کو بیاہی اور نادر شاہی، نادری حکم، اینٹ سے اینٹ بجانا، گدھے کے ہل چلوانا اور شامت اعمال ما صورت نادر گرفت جیسے محاورے وراثت میں یہاں پر چھوڑ کر چلتا بنا۔ آخری عمر میں اپنے خاص وزیر اور بیٹے کے ساتھ اختلافات اس کی موت کا باعث بنے۔ وہ جون ۱۷۴۷ء میں افشار اور قاچار سرداروں، اس کے بھتیجے، بیٹے اور پہرے داروں کی ملی سازش سے قتل ہوا۔ اس کی قبر مشہد میں ہے۔ نادر کے بارے میں محققین کی یہ رائے کہ وہ نہ تو اچھا منتظم تھا اور نہ ہی اچھا مدبر البتہ جنگی چالوں اور حربیہ معاملات میں اس کی سوجھ بوجھ بینظیر تھی۔ راشدؔ کی نظم ''کیمیاگر'' کا بنیادی موضوع اگرچہ رضا شاہ اور اس کا دور حکومت ہے لیکن بر سبیل تذکرہ نادر شاہ کا ذکر بھی آیا ہے۔ اور وہ بھی ان مشہور عام اعتقادات کی روشنی میں کہ نادر شاہ کی کمزوری یہ تھی کہ وہ اپنے ارادوں اور خیالات کو خفیہ نہ رکھ سکتا تھا اور یہی چیز آخر کار اس کے قتل کا سبب بھی بنی تھی۔

ناہید:

یہ تلمیح راشدؔ نے اس طرح سے برتی ہے۔

ے خود بتا دے گی رہ جادہ امید مجھے
رفعت منزل ناہید مجھے (۱۹۹)

ناہید فارسی لفظ ہے جسے عرب زہرہ اور یونانی وینس یعنی حسن وعشق کی دیوی کو کہتے ہیں۔ شاہ خشار شیا نے جب یونان فتح کیا تو یہ دیوی ایرانی اعتقادات میں بھی نفوذ کر گئی۔ انا ہتا دیوی ناہید ہی کی ابتدائی شکل ہے۔ اسرائیلی روایات کے مطابق ناہید یا زہرہ بابل کی ایک حسین وجمیل طوائف تھی اور جس نے دو فرشتوں ہاروت و ماروت کو اپنے عشق میں مبتلا کر کے ان سے شراب نوشی، قتل اور بتوں کو سجدہ کروایا۔ اس طرح ان فرشتوں نے ناہید کو اسم اعظم بھی سکھایا جس کی مدد سے زہرہ آسمان تک پہنچ گئی اور ستارہ بن گئی، جبکہ ہاروت اور ماروت کو ان کے گناہ کی سزا کے طور پر چاہ بابل میں الٹا لٹکا دیا گیا ہے اور وہ تا قیامت یوں ہی رہیں گے۔ قرآن مجید کی سورہ بقرہ میں بھی ہاروت و ماروت کا ذکر موجود ہے۔ البتہ مفسرین اور فقہاء نے اس اسرائیلی قصے کی تردید کرتے ہوئے اسے غیر اسلامی قرار دیا ہے۔

راشؔد نے بھی عام ادبی روایات کے پیش نظر ناہید کو اپنے شعر و نظم کا حصہ بنایا ہے۔ وہ اپنی جرأت پرواز کے ساتھ منزل ناہید کی رفعت کو وابستہ کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میرا گناہ اور میری جرات یا تو مجھے ناہید کے ہم پلہ کردے گا یا پھر گمراہی کی اتھاہ گہرائی میں پہنچا دے گا۔

نمرود:

راشؔد کی شاعری میں یہ تلمیح اس انداز سے مستعمل ہے۔

ے کہاں وہ رویائے آسمانی

کہاں یہ نمرود کی خدائی (۲۰۰)

نمرود حضرت ابراہیمؑ کے زمانے میں بابل عراق کا بادشاہ تھا۔ کواکب پرستی اور بت پرستی کے علاوہ لوگ نمرود کی پوجا بھی کرتے تھے۔ قرآن مجید کی سورہ البقرہ آیت ۲۵۸ میں حضرت ابراہیمؑ اور نمرود کے مناظرے اور مکالمے کا ذکر موجود ہے جس میں حضرت ابراہیمؑ نمرود کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ میرا رب زندگی اور موت دیتا ہے۔ تو نمرود نے دو لوگوں میں سے ایک کو مارنے اور دوسرے کو زندہ چھوڑنے کا حکم دے کر اپنی خلاقیت ظاہر کی۔ اس پر ابراہیمؑ نے کہا کہ میرا رب سورج کو مشرق سے نکالتا ہے تُو اسے مغرب سے نکال دے۔ اس پر نمرود لا جواب ہوا۔ اسی کے حکم سے ابراہیمؑ کو آگ میں جلانے کی کوشش گئی لیکن کوشش ناکام ہوئی کیونکہ آگ اللہ کے حکم سے ابراہیمؑ کے لیے گلزار بن گئی۔ اس کے بعد نمرود نے اپنی فوجوں کے ذریعے آپ کا مقابلہ کرنا چاہا لیکن یہاں بھی اللہ تعالیٰ نے

ابراہیمؑ کی حفاظت کی اور نمرودی لشکر کو اللہ کے حکم سے مچھروں نے ایسا آن گھیر کر تباہ و برباد کر دیا کہ تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی۔خود نمرود کی ناک میں بھی ایک مچھر گھس گیا اور وہ اسی سے تکلیف اٹھاتا ہوا آخر کار ہلاک ہو گیا۔

راشد نے نظم ''نمرود کی خدائی'' اس ظلم و استحصال کے خلاف لکھی ہے جس نے دلوں اور دماغوں کو بے نور و بے بصیرت کر دیا ہے۔ان کے خیال میں عرب،عجم اور مدائن کی آبادیاں اجڑنا جس کے لیے ابراہیمؑ نے دعا کی تھی بھی ایک سنگین مسئلہ ہے لیکن ان علاقوں کے لوگوں کے دلوں میں حرف و معنی کے آہنگ کی شکست اور دلوں کے کھنڈر اس سے زیادہ بڑا اور سنگین المیہ ہے۔نمرود کی علامتی تلمیح جبر و استحصال اور مطلق العنانیت کے لیے برتی گئی ہے۔

نوائے تمنا پہ کوچے کے لڑکوں کے پتھر:

راشدؔ نے اپنی نظم ''نیا آدمی'' (۲۰۱) میں یہ مصرع استعمال کیا ہے۔اگر چہ یہاں کسی خاص واقعہ کی طرف اشارہ مقصود نہیں لیکن قیس بنو عامر کی آوارگی اور اس پر بارش سنگ کی طرف ذہن کا لپکنا اسے تلمیحاتی دائرے میں داخل کر دیتا ہے۔اس کے علاوہ اصحاب ذوق کے ذہنوں میں غالبؔ کا یہ شعر گونجنا بھی اسے تلمیح کے قریب لے آتا ہے۔

ع میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا (۲۰۲)

''نوائے تمنا'' کو راشدؔ کی اس نظم میں گہری معنویت حاصل ہے۔ وہ ہر مثبت انسانی کوشش جدت اور جدیدیت کو نوائے تمنا کے معنوں میں سمیٹ رہے ہیں اور ان کا خیال کہ ہر اچھی کاوش اور جدید تر سوچ کی ہمیشہ سے مخالفت اور اس پر سنگ زنی اور ملامت کرنا دنیا والوں کا وطیرہ رہا ہے۔بین السطور مجنوں کے تاریخی کردار کی طرف بھی اشارہ موجود ہے۔

<u>**نوشیروان عادل**</u>:

اسی تاریخی شخصیت کا ذکر راشد کے ہاں یوں آیا ہے

ع یہ نوشیروان عادل کی داد گاہیں (۲۰۳)

دوسری جگہ یوں ہے۔

وہ نوشیروان اور زردشت اور داریوش
وہ فرہاد شیریں وہ کیخسرو و کیقباد
ہم اک داستاں ہیں وہ کردار تھے داستاں کے (۲۰۴)

یہ قدیم ایران کی ساسانی حکومت کا عظیم فرمانروا خسرو اول کا عربی نام ہے۔ پہلوی میں انوشغ رواں، پاژند میں انوش راں (روح جاوید کا مالک) بعدازاں فارسی میں نوشیروان جس کی تشریح عام طور پر نوشین رواں (جان شیریں کا مالک) سے کی جاتی ہے (۲۰۵) اس کا باپ کیقباد بھی ایران کا بادشاہ تھا جس نے ایران کو وسیع تر کر کے اس میں امن و خوشحالی اور عدل و انصاف کا بول بالا کر دیا۔ رومی قیصر کو شکست دی اور خراج دینے پر مجبور کیا۔ بزرویہ اور بزرگ مہر (بزرجمہر) جیسے دانا وزیر اس کے دربار سے وابستہ رہے۔ طاقِ کسریٰ کے ضمن میں بھی اس بات کا ذکر ہو چکا ہے کہ بڑھیا کے جھونپڑے کی وجہ سے اس کے محل میں کجی رہ گئی لیکن اس پر جبر نہ کیا گیا۔ ایرانی اور ساسانی شاہوں کا یہ دور عہد زریں کہلانے کا مستحق ہے جس میں علم و ادب، تعمیرات، امن عامہ اور انصاف نے کافی ترقی کی۔

راشدؔ کی شاعری میں بھی نوشیرواں عادل کو انصاف اور ایران کی تہذیبی ترقی کے حوالے سے یاد کیا گیا ہے۔ ایران پر اس بادشاہ کے احسانات بہت ہیں اور اسی وجہ سے راشد جدید ایران کو اس کی روایت کا پیروکار سمجھتے ہیں۔

ورجل:

راشدؔ نے اس تلمیح کو یوں استعمال کیا ہے۔

وہ اشعار تجھ کو سنائے جو حاصل ہیں ورجل سے لے کر
سبک مایہ راشد کے سوز دروں کا (۲۰۶)

ورجل قدیم روم کا سب سے بڑا شاعر اور لاطینی زبان میں رزمیہ شاعری کا امام اعظم ۱۵ اکتوبر ۷۰ قبل مسیح میں آگسٹائن بادشاہ کے دور میں پیدا ہوا۔ اس کی وفات ۲۱ ستمبر ۱۹ قبل مسیح بتائی جاتی ہے۔ ان کی رزمیہ ''انائیڈ'' آج تک ادب میں اہم مقام کی حامل سمجھی جاتی ہے۔ دانتے نے اپنی ڈیوائن کامیڈی میں سیر دوزخ کے دوران ورجل ہی کو اپنا پیرو راہنما بنایا ہے۔ قدیم شعراء میں ہومر کے بعد ورجل ہی وہ ہستی ہے جس کے اثرات تا حال مغربی ادب پر محسوس

کیے جا سکتے ہیں۔ دنیائے ادب کے لافانی اور بے بدل شعراء میں ورجل کا شمار ہوتا ہے۔

چونکہ عظیم شاعری کی روایت ورجل ہی سے شروع ہوتی ہے۔اس لیے راشد نے بھی ورجل سے موجودہ دور تک یعنی اپنے زمانے تک کی شاعری کے سریلے بول محبوب کے گوش گزار کیے ہیں اور اسی ضمن میں ورجل کا ذکر بطور عظیم شاعر کیا گیا ہے۔

ہریجن:

راشؔد نے اس لفظ کو اس انداز میں اپنے افکار کا حصہ بنایا۔

منو کے آئین کا ظلم سہتے ہوئے ہریجن (۲۰۷)

ہریجن دراصل ہندو طبقاتی نظام میں شودروں کا ایک حصہ اور انتہائی نچلی ذات تصور کی جاتی ہے۔اگر چہ یہ فی نفسہ کوئی تلمیح نہیں لیکن سری منوجی مولف منوسمرتی ہندو دھرم شاستر کے مطابق ان شودروں اور نچلی ذات کے افراد پر لازم ہے کہ اونچی ذاتوں خصوصاً برہمنوں اور کھشتریوں کی خدمت کریں۔ مذہبی اور دیگر تمام علوم کی تحصیل ان کا کام نہیں۔ بعد میں برہمن سماج اور مزاج نے خود کو بہت بلند اور شودروں کو مزید گھٹیا اور ذلیل مقام دلانے میں اہم کردار ادا کیا۔ مثلاً اگر ایک ہی نوعیت کا جرم برہمن اور شودر دونوں سے سرزد ہو جائے تو برہمن کی سزا اس قدر معمولی جو نہ ہونے کے برابر ہوتی جب کہ شودر کی سزا قتل سے کم نہ ہوتی اور وہ بھی اذیت دے کر۔

اس لحاظ سے راشد ان مظلوم اور ہندو سماج اور منوسمرتی کے قوانین کے مطابق نیچ اور کمزور ہریجن اور شودر کا حال زار بیان کر رہے ہیں جو صدیوں سے برہمن کے ظلم و جبر اور استحصال کا شکار ہوتے چلے آ رہے ہیں اور نظم کے سیاق و سباق میں برہمن اور ہندو بنیے اور ساہو کار کی ملی بھگت سے اب ہندوستان کے سٹیج سے دوبارہ یہ ڈرامہ رچانے کی تیاری شروع ہے۔ پس منظر میں ہند و پاک کی آزادی سے قبل کے عرصے کی سیاست کارفرما ہے۔

ہمہ اوست:

اس علمی و صوفیانہ اصطلاح کو راشد نے ایک مکمل نظم کا عنوان بنایا ہے۔اس نظم میں ایک مصرع یوں آیا ہے۔

مجھے روبیوں کے ہمہ اوست سے کوئی رغبت نہیں ہے۔ (۲۰۸)

دوسری جگہ یوں رقم طراز ہیں۔

روسی ''ہمہ اوست'' کے تازیانوں سے معذور

دومہ جبینیں

بخارا سمرقند کو بھول جاؤ (۲۰۹)

''ہمہ اوست'' کو تصوف کی اصطلاحات میں وحدۃ الوجود کا مقدس اصطلاحی ترجمہ سمجھا جاتا ہے جس کی رو سے کائنات میں خلق شدہ کثرت کے موہوم حجاب کے اندر صرف ایک حق اور حقانی وحدت موجود ہے اللہ تعالیٰ ہی اصل الاصل ہے اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ کئی اجزاء پر مشتمل ہے بلکہ مخلوق (کائنات کے مختلف بظاہر ایک دوسرے سے منفرد مظاہر) کے ماوراء لا متناہی کلیت الٰہی اپنی غیر منقسم کلیت کے ساتھ موجود ہیں۔ یہ نظریہ ابتدائے اسلام سے قائم تھا۔ ابتداء میں شریعت اور تصوف الگ نہ تھے۔ بعد میں علمی ترقی، گروہ بندی ایرانی اور یونانی اثرات نے تصوف کو شریعت سے الگ کر دیا البتہ احناف میں آج تک بڑے بڑے علماء صوفیانہ سلسلوں سے بیعت ہیں۔ ابن عربی، امام غزالی، شیخ عبدالقادر جیلانی، مولانا رومی، فریدالدین عطار اور حافظ عربی و فارسی میں ہمہ اوست کے پرزور مبلغین میں سے تھے۔

راشدؔ نے ''ہمہ اوست'' کے ساتھ بطور سابقہ روسی کا لفظ لگا کر اس سے روسی اشتراکیت اور اس کے سامراجی عزائم کی طرف نہ صرف اشارہ کیا ہے بلکہ اس پر گہرا طنز بھی کیا ہے۔ چونکہ راشد کے زمانے کے ایران پر روس اور برطانیہ دونوں کی للچائی نظریں استحصال و جبر کا پیش خیمہ تھیں اس لیے راشدؔ نے دونوں سامراجی نظاموں کو ہدف تنقید بنایا ہے۔

ہمیں یاد ہے وہ درخت جس سے چلے تھے ہم (۲۱۰)

راشدؔ کا یہ مصرع اس درخت کی طرف اشارہ ہے جسے عموماً شجر ممنوعہ اور گناہ آدمؑ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے جنت میں آدمؑ کی آزمائش جس چیز سے کی گئی یہاں راشد انسان کی اس ابتداء اور اپنی جبلت میں ممنوعہ اشیاء کے لیے چاہت اور لپک کی طرف توجہ دلا رہے ہیں کہ ہمیں وہ درخت یاد ہے جہاں سے انسان نے اپنا سفر شروع کیا تھا۔

یارِ غار:

اس تلمیح کو راشدؔ کی فکر نے یوں اپنی شاعری کا حصہ بنایا ہے۔

ایک اپنے یارِ غار سے ہے ربطِ شرمناک (۲۱۱)

اس تلمیح کی وضاحت گذشتہ باب میں کی جا چکی ہے۔راشد نے اپنی نظم میں قریبی دوست خالد کو جوان کے ساتھ ایک ہی فوجی بیرک میں مقیم ہے اور جو عاشق مزاج اور اشترا کی خیالات کا حامل کردار ہے اسے اپنا گہرا دوست اور یار غار کہا ہے۔چونکہ اس کی محبوبہ پر اس نظم کے راوی کی بھی نظر ہے اس لیے یار غار سے رشتہ ذلیل اور ربط کو شرمناک قرار دیا گیا ہے۔راشدؔ کی حقیقت نگاری اور نفسیاتی ژرف بینی کی داد دینی پڑتی ہے کہ اس نظم میں وہ تمام کرداروں کے بطون میں اتر کران کا مافی الضمیر بیان کرنے میں بے حد کامیاب نظر آتے ہے اور نظم کے مختصر کینوس پر کردار کا کوئی پہلو تشنہ نہیں رہتا۔اس نظم کو اگر منظوم افسانہ کہہ دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

یزداں:

اس لفظ کا استعمال راشدؔ کی منظومات میں بکثرت ہے ملاحظہ ہو:

شکر ہے زندانی اہریمن و یزداں نہیں (۲۱۲)

رہی ہے حضرت یزداں سے دوستی میری (۲۱۳)

نہ خیر و شر ہے نہ یزداں و اہرمن ہے یہاں (۲۱۴)

جس کی رفعت دیکھ کر خود ہمت یزداں ہے چور (۲۱۵)

ہے یہی حضرت یزداں کے تمسخر کا جواب (۲۱۶)

حضرت یزداں کی آنکھیں غم سے تار (۲۱۷)

یزداں کو عموماً خدائے بزرگ و برتر کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے یہ خدائے عالم جو قدیم ایرانی اور زرتشتی مذاہب میں آہورمزدا کی علامت ہے جو ہمیشہ سے خیر کی نشانی اور شر کی قوت اہریمن سے نبرد آزما ہے اور آخر کار یزداں ہی کی بادشاہت قائم ہونی ہے۔بعض روایت کے مطابق خدائے واحد و غیر مرئی کا تصور ایران میں زرتشت ہی کے زیر اثر پروان چڑھا۔اگر چہ زرتشتی ثنویت میں اہریمن بھی یزداں ہی کی طرح اہم اور فعال کردار ہے لیکن آخر کار جیت یزداں کی ہی ہوگی۔راشدؔ نے اپنی شاعری میں جہاں کہیں بھی یزداں کا لفظ استعمال کیا ہے اسے خدا تعالیٰ ہی کے معنوں میں برتا ہے۔چونکہ راشد پر فارسی و ایرانی اثرات بہت ہی گہرے ہیں اس لیے وہ یزداں کا

لفظ اکثر استعمال کر گئے۔

یزید:

راشد کے ہاں یہ تلمیح اس انداز میں مستعمل ہے۔

ے یزید اک قلعہ تنہا پر اپنی آگ میں سوزاں (۲۱۸)

یزید بن حضرت معاویہ ۶۴۵ء میں پیدا ہوا۔ اس نے اپنا بچپن اپنے ننھیال میں شام کے صحراؤں میں گزارا، شاعری، شکار، دوست احباب کی پر رونق مجالس اور جنگی مہارت اس نے اسی صحرائی ماحول کے اثر سے پروان چڑھائی۔ اس کے دور حکومت کا آنا اور پھر اس حکومت کی خاطر واقعہ کربلا اور مدینہ منورہ کی بربادی نیز مکہ مکرمہ کا محاصرہ یہ ایسے واقعات ہیں کہ ہر طرح سے اس کی تقصیر پر دلالت کرتے ہیں۔ اگر چہ یزید نے اہل بیت خواتین کی بڑی تکریم کی اور امام حسینؓ کی شہادت پر افسوس بھی کیا لیکن خطا کاروں کو سزا یا عہدوں سے معزولی کے معاملے میں اس کی خامشی تجزیہ کرنے والے کو اس کی بد نیتی پر سوچنے پر مجبور کرتی ہے۔ شیعان علی، مختارین اور پھر اہل تشیع کے نکتہ نظر سے وہ ان تمام واقعات کی اصل جڑ تھا اس لیے ان فرقوں کی ادبیات اور پھر ان کے زیر اثر اب یزیدیت عام ادبیات مسلمہ میں شقاوت اور ظلم کا استعارہ بن چکا ہے۔

یزید نے ۱۱ نومبر ۶۸۳ء کو وفات پائی اس نے کل تین سال نو مہینے حکومت کی۔ یزید کے دور حکومت کی طرح اس کی اپنی ذات بھی ہمیشہ محل نزاع رہی۔ اسے سب سے زیادہ بدنامی کا سامنا واقعہ کربلا واقعہ حرہ (مدینہ پر حملہ) کی بناء پر کرنا پڑا۔ یزید کے حق میں اگر کوئی بات کی جاسکتی ہے وہ صرف یہ ہے کہ اس نے روم پر حملہ کرنے والے لشکر کی سرکردگی کی جس کے بارے میں حضورﷺ کی حدیث شریف ہے۔ کہ اس حملے کے تمام شرکاء بخشے جائیں گے لیکن مدینے میں خون ریزی اور اہل بیت کے خون سے رنگے جانے کی وجہ سے اسے حضورﷺ کی بد دعاؤں کا بھی سامنا ہے۔

راشد نے اپنی نظم میں یزید کو اکیلا و تنہا اور خود اپنی لگائی ہوئی آگ میں جلتا دکھایا ہے۔ یزید کے دور، واقعہ کربلا اور مذہب اسلام میں خلافت کو ختم کر کے ملوکیت کی بنیاد قائم کرنے والے شخص کی اپنی آگ ہی اس کے لیے کافی ہے۔

حواشی

(۱) کلیات راشد	ص:۲۶۳
(۲) ایضاً	ص:۲۷۲
(۳) ایضاً	ص:۲۴۹
(۴) ایضاً	ص:۴۷۰
(۵) ایضاً	ص:۳۷۱
(٦) ایضاً	ص:۴۸
(۷) ایضاً	ص:۵۷۱
(۸) فرہنگ اصطلاحاتِ قرآن، ڈاکٹر محمد میاں صدیقی	ص:۹۰
(۹) تاریخ اسلام، ڈاکٹر حمید الدین	ص:۳۵
(۱۰) کلیاتِ راشد	ص:۲٦۸
(۱۱) ایضاً	ص:٦۲،٦۳
(۱۲) ایضاً	ص:۲۸۲
(۱۳) اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۲	ص:٦۲۰
(۱۴) لا = راشد	ص:۹۱،۹۲
(۱۵) کلیات راشد	ص:۱۷۰
(۱٦) ایضاً	ص:۲۹
(۱۷) ایضاً	ص:۴۰

(۱۸) کلیاتِ راشد ص: ۴۲

(۱۹) ایضاً ص: ۴۳

(۲۰) ایضاً ص: ۵۱

(۲۱) ایضاً ص: ۵۸

(۲۲) ایضاً ص: ۶۰

(۲۳) ایضاً ص: ۶۱

(۲۴) ایضاً ص: ۲۹۵

(۲۵) ایضاً ص: ۵۶۹،۵۷۰

(۲۶) دائرہ معارف اقبال، ملک حسن اختر ص: ۸۸

(۲۷) کلیات راشد ص: ۳۱۷

(۲۸) ایضاً ص: ۳۰۱

(۲۹) ایضاً ص: ۵۷۱

(۳۰) اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اُردو کا حصہ، ڈاکٹر محمد عزیر ص: ۳۲۱

(۳۱) کلیات راشد ص: ۲۶۰

(۳۲) ایضاً ص: ۳۲۸

(۳۳) ایضاً ص: ۳۲۹

(۳۴) ایضاً ص: ۳۳۰

(۳۵) ایضاً ص: ۴۹۳

(۳۶) ایضاً ص: ۵۷۰

(۳۷) ایضاً ص: ۳۲۲

(۳۸) ایضاً ص: ۵۲۷

(۳۹) کلیاتِ راشد ص:۵۵۶

(۴۰) ایضاً ص:۲۹

(۴۱) ایضاً ص:۴۵

(۴۲) ایضاً ص:۲۲

(۴۳) ایضاً ص:۳۱

(۴۴) ایضاً ص:۳۳

(۴۵) ایضاً ص:۳۹

(۴۶) ایضاً ص:۵۰

(۴۷) ایضاً ص:۲۰۸

(۴۸) ایضاً ص:۲۰۹

(۴۹) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد:۱۵ ص:۳۸

(۵۰) لا = راشد ص:۳۸،۲۲

(۵۱) کلیات راشد ص:۲۷۸

(۵۲) ایضاً ص:۲۷۸

(۵۳) ایضاً ص:۴۱۲،۴۱۱

(۵۴) اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۲۳ ص:۳۳۰،۳۲۹

(۵۵) القرآن، سورۃ یوسف، آیت:۰۵،۰۴

(۵۶) قصص الانبیاء از ابن کثیر مترجم مولانا عطاللہ ساجد ص:۲۸۲

(۵۷) کلیات راشد ص:۵۷۰

(۵۸) ایضاً ص:۵۷۱

(۵۹) ایضاً ص:۱۱۱

(۶۰) خزانہ تلمیحات، محمود نیازی ص:۲۰۳، ۲۰۴
(۶۱) کلیات راشد ص:۴۴۸
(۶۲) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ۷ ص:۷۵۳
(۶۳) کلیات راشد ص:۴۷
(۶۴) ایضاً ص:۳۷۹، ۳۸۰
(۶۵) ایضاً ص:۲۲۸
(۶۶) ایضاً ص:۲۸۹
(۶۷) اقبال اور حافظ کے ذہنی فاصلے از سید عبداللہ، مشمولہ ارمغان ایران، مرتبہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ص:۱۸۶، ۱۸۷
(۶۸) کلیات راشد ص:۵۷۲
(۶۹) ایضاً ص:۶۰
(۷۰) ایضاً ص:۴۷
(۷۱) ایضاً ص:۲۱۷
(۷۲) ایضاً ص:۱۸۷
(۷۳) ایضاً ص:۲۰۵
(۷۴) ایضاً ص:۲۷۷
(۷۵) ایضاً ص:۳۳۲
(۷۶) ایضاً ص:۳۴۳
(۷۷) ایضاً ص:۳۵۰
(۷۸) ایضاً ص:۳۶۲
(۷۹) ایضاً ص:۴۷۰
(۸۰) ایضاً ص:۴۷۳

(۸۱) روایات تمدن قدیم — ص: ۱۵۳
(۸۲) کلیات راشد — ص: ۶۳
(۸۳) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد: ۹ — ص: ۱۸۵،۱۸۴
(۸۴) قصص الانبیاء از ابن کثیر، مترجم، مولانہ عطاالله ساجد — ص: ۵۰۵،۵۰۴
(۸۵) کلیات راشد — ص: ۶۳
(۸۶) رسوم ہند — ص: ۱۸،۱۷
(۸۷) کلیات راشد — ص: ۱۶۰
(۸۸) تلمیحات اقبال، عابد علی عابد — ص: ۲۱۵،۲۱۴
(۸۹) راشد کی استعار شناسی از فتح محمد ملک، کس دھنک سے مرے رنگ آئے — ص: ۹۳
(۹۰) کلیات راشد — ص: ۲۰۵،۲۰۴
(۹۱) دی ماڈرنائزیشن آف ایران، امین بنانی — ص: ۴۳
(۹۲) کلیات راشد — ص: ۴۷۰
(۹۳) معارف القرآن، جلد ۸، از مفتی محمد شفیع — ص: ۲۴۶
(۹۴) اسلامی انسائیکلوپیڈیا، مولفہ منشی محبوب عالم — ص: ۳۵۱
(۹۵) فیروز اللغات، تالیف، مولوی فیروز الدین — ص: ۷۳۳
(۹۶) فرہنگ آصفیہ، جلد اول مرتبہ مولوی سید احمد دہلوی — ص: ۳۹۳
(۹۷) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد ۱۰ — ص: ۹۷۱
(۹۸) کلیات راشد — ص: ۲۴۸
(۹۹) فلسفۂ عجم، علامہ محمد اقبال، مترجم، میر حسن الدین احمد — ص: ۳۷
(۱۰۰) روایات تمدن قدیم، علی عباس جلال پوری — ص: ۱۶۳
(۱۰۱) سو عظیم آدمی مائیکل ہاٹ، مترجم محمد عاصم بٹ — ص: ۴۵۹

(۱۰۲)زمین،انسان اور مذہب ص:۳۲۳
(۱۰۳)تلمیحات اقبال ص:۳۵۵،۳۵۶
(۱۰۴) کلیات راشد ص:۵۷۱
(۱۰۵)ایضاً ص:۳۴۶
(۱۰۶) صحیح بخاری،جلد سوم،کتاب التوحید،حدیث نمبر ۲۳۴۵ ص:۱۰۶۰
(۱۰۷) کلیات راشد ص:۵۷۲
(۱۰۸)ایضاً ص:۱۴۶
(۱۰۹)مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلحات،مولفہ ساحر لکھنوی ص:۱۵۸
(۱۱۰)تلمیحات اقبال،عابد علی عابد ص:۴۰
(۱۱۱)روایات تمدن قدیم ص:۶۴
(۱۱۲) کلیات راشد ص:۱۶۸
(۱۱۳)اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد ۱۰ ص:۶۸۸
(۱۱۴) کلیات راشد ص:۵۷۲
(۱۱۵)سوعظیم آدمی،مترجم،محمد عاصم بٹ ص:۳۳۴،۳۳۵
(۱۱۶) کلیات راشد ص:۳۰۴
(۱۱۷)قصص القرآن،جلد چہارم،مولانا محمد حفظ الرحمان سیو ہاروی ص:۵۳۳
(۱۱۸)اسلامی انسائیکلو پیڈیا،مولفہ منشی محبوب عالم ص:۳۸۷،۳۸۸
(۱۱۹) کلیات راشد ص:۶۳
(۱۲۰)ایضاً ص:۵۷۲
(۱۲۱)ایضاً ص:۹۲،۵۲،۷۴
(۱۲۲)سوانح سرمد شہید،از ابوالکلام آزاد،مشمولہ،رباعیات سرمد ص:۱۸۹تا۱۹۳

(۱۲۳) کلیاتِ راشد — ص:۴۶،۴۵

(۱۲۴) فرہنگ فارسی، مولفہ، ڈاکٹر عبدالطیف — ص:۵۷۹

(۱۲۵) عبدالعزیز خالد کی نظم ’’حکایت نے‘‘ کی حواشی وتعلیقات از ثمینہ افضل — ص:۱۵۲

(۱۲۶) تلمیحاتِ اقبال — ص:۲۲۱

(۱۲۷) کلیاتِ راشد — ص:۱۶۸

(۱۲۸) ایضاً — ص:۱۴۵

(۱۲۹) تاریخ اسلام ایک نظر میں، جمیل یوسف — ص:۸۹

(۱۳۰) قصص ہند، مولانا محمد حسین آزاد — ص:۲۸،۲۷

(۱۳۱) خلاصۃ التواریخ، سبحان رائے بٹالوی — ص:۱۹۸

(۱۳۲) روایاتِ تمدن قدیم — ص:۲۳۸

(۱۳۳) کلیاتِ راشد — ص:۲۰۵

(۱۳۴) علی عباس جلال پوری — ص:۱۵۳

(۱۳۵) کلیاتِ راشد — ص:۵۲۷

(۱۳۶) ایضاً — ص:۴۵

(۱۳۷) ایضاً — ص:۲۴۸

(۱۳۸) ایضاً — ص:۲۰۱

(۱۳۹) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد:۱۵ — ص:۳۴۴

(۱۴۰) افاداتِ سلیم، وحیدالدین سلیم — ص:۱۲۳

(۱۴۱) کلیاتِ راشد — ص:۵۳

(۱۴۲) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد:۱۲ — ص:۶۸۵

(۱۴۳) کلیاتِ راشد — ص:۲۸۴

(۱۴۴) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد: ۱۲ ص: ۶۸۵

(۱۴۵) کلیات راشد ص: ۴۴

(۱۴۶) ایضاً ص: ۱۵۴

(۱۴۷) تلمیحات اقبال ص: ۲۱۴، ۲۱۵

(۱۴۸) کلیات راشد ص: ۱۴۵

(۱۴۹) تاریخ اسلام ایک نظر میں، جمیل یوسف ص: ۶۸

(۱۵۰) کلیات راشد ص: ۵۷۲

(۱۵۱) ایضاً ص: ۲۴۸

(۱۵۲) ایضاً ص: ۲۴۹

(۱۵۳) اردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد: ۱۵ ص: ۳۹۵

(۱۵۴) کلیات راشد ص: ۱۷۰

(۱۵۵) سو عظیم آدمی، مترجم، محمد عاصم بٹ ص: ۲۱۶

(۱۵۶) کلیات راشد ص: ۱۵۳

(۱۵۷) ایضاً ص: ۵۲۷

(۱۵۸) القرآن، سورۃ بقرہ، آیت: ۱۲۶

(۱۵۹) کلیات راشد ص: ۲۴۹

(۱۶۰) خزانہ تلمیحات ص: ۲۶۴، ۲۶۵

(۱۶۱) کلیات راشد ص: ۵۷

(۱۶۲) ایضاً ص: ۶۲

(۱۶۳) سو عظیم آدمی، مترجم، محمد عاصم بٹ ص: ۴۱۰۵

(۱۶۴) عبدالعزیز خالد کی نظم ''حکایت نے'' کی حواشی و تعلیقات، از ثمینہ افضل ص: ۱۴۱

(۱۶۵) کلیاتِ راشد ص:۱۰۲،۳۰۲

(۱۶۶) ایضاً ص:۲۴۸

(۱۶۷) ایضاً ص:۲۰۲

(۱۶۸) روایاتِ تمدنِ قدیم ص:۷۴

(۱۶۹) کتابِ مقدس (پیدائش) ص:۱۹

(۱۷۰) کلیاتِ راشد ص:۳۲۳

(۱۷۱) القرآن، سورۃ النساء، آیت:۴۰

(۱۷۲) معارف القرآن، جلد:۸، مفتی محمد شفیع ص:۶۵۹

(۱۷۳) تفسیر ابن کثیر، جلد ۵، مترجم مولانا محمد صاحب جونا گڑھی ص:۴۷۳

(۱۷۴) کلیاتِ راشد ص:۴۵

(۱۷۵) ایضاً ص:۵۷۲

(۱۷۶) انسائیکلوپیڈیا تاریخ عالم، جلد سوم، از ولیم ایل لنگر، مترجم، غلام رسول مہر ص:۱۰۱،۱۰۲

(۱۷۷) سو عظیم آدمی، مترجم محمد عاصم بٹ ص:۴۱۷

(۱۷۸) کلیاتِ راشد ص:۵۷۲

(۱۷۹) مغرب کے عظیم فلسفی، عبدالرؤف ملک ص:۱۹۲

(۱۸۰) سو عظیم آدمی، مترجم محمد ساصم بٹ ص:۱۴۱

(۱۸۱) کلیاتِ راشد ص:۵۷۱

(۱۸۲) ایضاً ص:۵۷۲

(۱۸۳) ایضاً ص:۱۸۳

(۱۸۴) ایضاً ص:۳۲۹

(۱۸۵) ایضاً ص:۵۷۱

(۱۸۶) اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد :۰۱ ص :۷۹۹

(۱۸۷) کلیات راشد ص :۲۲۸

(۱۸۸) کلیات اقبال (بال جبریل) ص :۱۵

(۱۸۹) اقبال کے محبوب صوفیہ،اعجاز الحق قدوسی ص :۱۷۲

(۱۹۰) سو عظیم شخصیات اسلام، تحقیق وتالیف،شاہد محمود ص :۶۰۲

(۱۹۱) کلیات راشد ص :۱۴۸

(۱۹۲) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد ۱۸ ص :۸۳۳

(۱۹۳) تلمیحات اکبر،یوسف سلیم چشتی ص :۵۴

(۱۹۴) اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اردو کا حصہ ڈاکٹر محمد عزیر ص :۱۰۹

(۱۹۵) کلیات راشد ص :۱۹۲

(۱۹۶) ترجمان القرآن ص :۱۸۸

(۱۹۷) کلیات راشد ص :۳۴۱

(۱۹۸) ایضاً ص :۲۰۶

(۱۹۹) ایضاً ص :۵۸

(۲۰۰) ایضاً ص :۱۵۳

(۲۰۱) ایضاً ص :۵۱۳

(۲۰۲) دیوان غالبؔ،اسد اللہ خاں غالبؔ ص :۳۰

(۲۰۳) کلیات راشد ص :۱۸۷

(۲۰۴) ایضاً ص :۲۴۸

(۲۰۵) اردو دائرہ معارف اسلامیہ،جلد :۳ ص :۴۹۸

(۲۰۶) کلیات راشد ص :۱۷۰

(۲۰۷) کلیاتِ راشد ص:۱۴۸
(۲۰۸) ایضاً ص:۲۱۰
(۲۰۹) ایضاً ص:۲۳۵
(۲۱۰) ایضاً ص:۲۳۴
(۲۱۱) ایضاً ص:۱۳۴
(۲۱۲) ایضاً ص:۴۰
(۲۱۳) ایضاً ص:۴۲
(۲۱۴) ایضاً ص:۵۱
(۲۱۵) ایضاً ص:۶۱
(۲۱۶) ایضاً ص:۷۳
(۲۱۷) ایضاً ص:۲۸۴
(۲۱۸) ایضاً ص:۵۷۱

باب چہارم
میراجی کی تلمیحات

آدم :

؎ جیسی نرم گلابی سی   ہے تیری مرغابی سی

؎ ویسا میرا طوطا ہے   جو آدم کا پوتا ہے (۱)

آدمؑ کی تلمیح پر اس سے پہلے کے ابواب میں تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ اگر چہ یہاں آدم تلمیح سے زیادہ علامتی انداز لیے ہوئے ہے۔ میراجی کی نظم ''تشبیہیں'' خالصتاً جنسی رجحان رکھتی ہے۔ یہاں وہ مرد وزن کی برابری اور مساوات کے علاوہ ایک دوسرے کی ضرورت اور ایک دوجے کی بناء ادھورے پن پر روشنی ڈالتے ہیں۔ تکمیل جسمانی وروحانی کے لیے دونوں کی ضرورت یکساں ہے۔

''طوطے'' کو میراجی نے کام دیو کی سواری ہونے کی وجہ سے مرد کے عضو مخصوص کی علامت کے طور پر چنا ہے۔ نظم کی مخاطب خاتون سے کہا جارہا ہے کہ اس کی مرغابی کے مقابلے میں یہاں متکلم کے پاس طوطا ہے۔ آدمؑ کو مردانہ وجاہت اور نسلاً باپ اور ایک مرد کے طور پر چنا گیا ہے کہ یہ طوطا اس کے پاس آدم کی روایت اور اس کی نسل کا امین ہے۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میراجی نے لفظوں اور تلمیحات کو یکسر نئے رنگ وآہنگ میں برت کر عام قاری کو نہ صرف حیران بلکہ مشکلات سے بھی دو چار کر دیا ہے۔

ابوالہول :

یہ تلمیح میراجی کی نظم کے عنوان (۲) کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس کا یہ نام ابوالہول عربوں نے رکھا اور عباسی خلافت سے یہ مستعمل ہے۔ انگریزی زبان کا (The Great Spinix) نام یونانیوں نے عطا کیا ہے جو اس کے عظیم الجثۃ اور قوی ہیکل کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ماہرین آثارِ قدیمہ کے خیال میں یہ ابتدائی فراعین کی نشانی ہے اور کواکب پرستی اور امن دیوتا کی عبادت سے یادگار ہے۔ گو کہ اس مجسمے کو عرصہ دراز ریت کے

اندر ہی گزارنا پڑا لیکن اس کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ نم آلودہ ہوا کے مضر اثرات جیسے جھڑنے یا ریزہ ریزہ ہونے سے محفوظ رہا۔ اس کا جسم شیر کی شکل کا اور سر انسانی ہے۔ اس کے جسم کی لمبائی ۶۰ میٹر اور اونچائی ۲۰ میٹر ہے۔ ابوالہول کا چہرہ چار میٹر چوڑا جبکہ اس کی آنکھ دو میٹر ہے۔ ترک فوجی جب مصر پر حملہ آور ہوئے تو اس کے سر کو توپ سے نشانہ بنایا جاتا تھا جس کی وجہ سے اس کی ناک، داڑھی اور مقدس سانپ اب موجود نہیں رہے اس کے علاوہ خزانے اور دفینے تلاشنے والوں سے بھی اسے خاصا نقصان اٹھانا پڑا۔ عابد علی عابد ابوالہول کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''ابوالہول بہت جسیم ہے اس کا بدن اتنا بڑا ہے کہ کسی جانور سے مشابہت کا تصور قریب قریب ناممکن ہے سر البتہ انسانی ہے اور اپنی جسامت کے باوجود اس کی تعمیر میں کمال دقت اور نفاست سے کام لیا گیا ہے۔ ابوالہول کی تعمیر میں مسئلہ صرف تناسب کا تھا اور تناسب کا کمال اس میں اس درجے کا ہے کہ تمام دنیا کے مصوروں، سنگ تراشوں اور مجسمہ سازوں نے اس کی تعریف کی ہے۔ یہ ابھی تک معلوم نہیں ہو سکا کہ یہ مجسمہ کس دیوتا کا ہے نہ یہ سراغ لگ سکا ہے کہ اس کے تعمیر کا مقصد کیا ہے۔'' (۳)

عہد جدید میں اس کی حفاظت، تعمیر نو اور تزئین و آرائش پر مصری حکومت، محکمہ آثار قدیمہ اور غیر سرکاری تنظیمیں سائنسی بنیادوں پر خصوصی توجہ دے رہی ہیں۔ عجائبات عالم میں شمار ہونے والا یہ مجسمہ آج کے سائنسی اور ٹیکنالوجی کے دور میں تمام دنیا کے ماہرین آثار قدیمہ کو حیران و پریشان کیے، خود انتہائی پرسکون حالت میں فرشِ ریگ پر ایستادہ ہے۔

میراجی کی نظم ''ابوالہول'' اسی ذکر سے شروع ہوتی ہے کہ یہ عجوبہ عالم اپنی تمام تر تاریخ کے دوران اسی طرح پرسکون رہا۔ وقت کے دھارے بدلتے رہے زمانوں اور قرنوں کے بعد بھی جبکہ نہ وہ دنیا باقی ہے اور نہ وہ انسان۔ لیکن یہ اسی طرح صحرا کی مہیب خاموشی میں زمان و مکان سے بھی ماوراء یوں ہی ایستادہ ہے۔ انسان اپنی ناپائداری کے باوجود کچھ نقش ایسے بھی مرتب کر جاتا ہے جس میں دائمی آثار ہوتے ہیں اور شاید یہی حال ابوالہول کا بھی ہے۔

اجنتا کے غار:

اسی عنوان سے میراجی کی نظم ان کی کلیات میں شامل ہے۔ (۴)

اجنتا کے غار ہندوستان کے تاریخی ورثے اور آثارِ قدیمہ میں کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ہندوستان کے مہاراشٹر صوبے کے ضلع اورنگ آباد سے ۱۰۴ کلومیٹر کے فاصلے پر اجنتا نامی گاؤں میں واقع ہے۔ ایک اور تاریخی مقام یعنی ایلورا کے غار بھی یہاں سے ۱۰۰ کلومیٹر کے فاصلے پر ہیں۔

یہاں ۳۰ ایسی غاریں دریافت ہوئی ہیں جن میں قدیم بدھ مذہب کے آثار، مہاتما بدھ کی پیدائش، جوانی، ترک دنیا اور نروان کو انتہائی خوبصورتی سے مصوری اور سنگ تراشی کے نمونوں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ماہرین آثارِ قدیمہ کے خیال میں یہ غار ۲۰۰ قبل مسیح سے ۶۰۰ عیسوی تک کے عرصہ میں تیار ہوئے ہیں۔ ہندوستان میں بدھ مت کے زوال کے ساتھ یہ غار اور تمام علاقہ بھی جنگل بن گیا جنھیں ۲۸ اپریل ۱۸۱۹ء میں جان اسمتھ نامی انگریز نے چیتے کی شکار کے دوران اتفاقی طور پر دریافت کیا۔ اگرچہ اس زمانے میں یہ تمام غار پوشیدہ تھے لیکن رفتہ رفتہ ان کی صفائی اور کھدائی کا کام مکمل ہوا۔

۱۹۸۳ء سے اقوام متحدہ کے ذیلی شاخ (UNESCO) کے تحت اسے عالمی آثارِ قدیمہ میں شامل کر دیا گیا ہے۔ ان ۳۰ غاروں میں فنِ مصوری اور سنگ تراشی کے ایسے نادر و نایاب نمونے ملتے ہیں جنہیں دیکھ کر دنیا آج بھی دنگ رہ جاتی ہے۔ ان غاروں میں موجود مصوری پر علی عباس جلال پوری کا تبصرہ بڑا فکر انگیز ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

> ''اجنتا کے غاروں میں بدھ کے مصوری کے شاہکار محفوظ ہیں جن کی تصویر کشی گپتا عہد کے اوئل میں کی گئی تھی۔ دسویں غار کی تصویریں اس زمانے کی یادگار ہیں۔ اجنتا کے تصویر کشی کا سلسلہ چالوکیہ عہد تک جاری رہا۔ اجنتا کی مصور بودھ سوامی تھے ان کا طریقہ نقش گری یہ تھا کہ پہلے دیوار پر دوبار لیپ کیا جاتا تھا۔ نچلا پرت مٹی اور گائے کے گوبر کے آمیزے

سے بناتے تھے جس سے دیوار کی سطح ہموار ہو جاتی تھی اس پر ایک سفید پرت پوت کر اس پر تصاویر کھینچی جاتی تھی۔ تصویر بنانے کی ایک رات پہلے لیپ کی سطح کو پانی سے تر کر لیتے تھے۔ دوسرے دن اس کی نمدار سطح پر معدنی اور نباتی رنگوں سے نقش گری کرتے تھے۔ اجنتا کی تصویریں خط کشی کے دلآویز نمونے ہیں۔ جوان عورت کا نازک اور گداز جسم، بادامی قطعہ کی لمبی متوالی آنکھیں فاصلہ، ہاتھوں کے بلیغ حرکات اور مخروطی شمعیں انگلیوں کے ذو معنی اشارے، گہری زلفوں میں گوندھے ہوئے کول پھول دیکھنے والوں کے دلوں کو موہ لیتے ہیں۔ نیم برہنہ نسوانی نقوش نہایت حسین اور نفس پرور ہیں۔ ان میں ہندو عورت کی سندرتا اپنی تمام تر لطافتوں کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ جانوروں میں ہاتھی، شیر بیل، گھوڑے، ہرن اور بندر کی تصویریں بڑی دلکش ہیں۔"(۵)

بقول عابد علی عابد:

"ہندوستانی مصوری میں اجنتا کے دیواری (غاری) تصویریں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ ہندوستان کے ماہروں اور نقادوں نے انہیں سراہا ہے۔ ان تصویروں کا تعلق اصلاً مذہب اور زندگی کے اہم مسائل سے ہے۔ پھر خطوط کا حسن اور ان کے نوک پلک جیسے اجنتا کی تصاویر میں نظر آتی ہیں غالباً وہ بھی بے نظیر ہے۔"(۶)

یہ خیال کہ ان غاروں کے بنانے کے پیچھے مذہبی جذبے کے ساتھ ساتھ علاقائی راجوں مہاراجوں کی مالی اعانت شامل رہی ہوگی۔ کچھ زیادہ غلط بھی نہیں۔ عام زندگی، اعتقادات، اوہام، رسوم و رواج، معاشرت غرض ان غاروں میں ایک پوری تہذیب سانسیں لیتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان سنگ تراشوں کی نازک خیالی، عرق ریزی،

جان فشانی اور مذہبی جذبے کے علاوہ ان غاروں کی بنت میں روشنی کا گزر اور استعمال بھی خاصا جدید لگتا ہے۔ کس طرح سورج کی روشنی ان تاریک گوشوں کو نور سے لبریز کرتی ہے۔

میراجی نے اپنے دل اور لاشعور کی تہوں سے گرد ہٹا کر اپنے جسم میں اجنتا کے جن غاروں کی دریافت کی ہے وہ بھی قابل تحسین ہے۔ میراجی چونکہ قدیم ہندی تہذیب کے شیدائی تھے اس لیے اپنی قومی واجتماعی لاشعور میں ان غاروں، ان کے بنانے والوں اور وہ تحریک جس نے یہ شاہکار بنانے پر مجبور کیا کو محسوس کرتے یا محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ قدیم آریہ سماج اور ان کے آباء کا جنوب کی طرف سفر ان کے پیش نظر ہے۔

چونکہ ان کے خیال میں سفر ابھی جاری ہے اس لیے وہ ان غاروں اور یہاں کے ماحول کی آسودگی کو اپنے موافق سمجھ کر خود پر حاوی کر لیتے ہیں۔

یہاں کے تراشیدہ بت اور تصاویر ان کے دل کی غمازی کرتے ہیں اور یوں وہ قدیم تاریخ کو عہد جدید میں لا کر اپنی ذات پر نہ صرف حاوی کر لیتے ہیں بلکہ اجنتا اور اپنے لاشعور کو ہم آہنگ بنا لیتے ہیں۔

اقبالؔ:

میراجی نے یہ تلمیح اس انداز سے برتی ہے۔

ے آج اقبال یہ کہتا ہے کہ عورت ہی کا شعلہ وہ جس سے یونان
حشر تک علم فلاطوں سے رہے گا زندہ (۷)

اگرچہ اس نظم میں اقبالؔ اور افلاطون تلمیح سے زیادہ اشارے کی ذیل میں آتے ہیں لیکن درج بالا مصرعوں میں اقبال کے جس شعر کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس حوالے سے یہ شعری تلمیح کہلا سکتی ہے۔ اقبالؔ اپنی نظم ''عورت'' میں یوں فرماتے ہیں:

ے مکالمات فلاطوں نہ لکھ سکی لیکن اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطوں (۸)

اس شعر کو موضوع بنا کر میراجی نے علامہ محمد اقبال کا ذکر کیا ہے۔ علامہ اقبال کی شاعری میں عورتوں کے اسلامی حقوق کی پاسداری، ان کی جداگانہ تعلیم فرض امومت کی تاکید اور بے پردگی اور عورت کے اسلامی شعائر کی خلاف ورزی کی سخت مذمت ملتی ہے۔ اوپر جس شعر کا حوالہ دیا گیا اس کا خلاصہ یہی ہے کہ عورت اگرچہ خود کوئی

بڑا فلسفہ تو پیش نہ کر سکی لیکن یہ کیا کم ہے کہ دنیا جہاں کے تمام زرخیز ذہن اسی کی کوکھ سے پیدا اور اسی کے آغوش تربیت میں پروان چڑھے۔

میرا جی کے ہاں عورت کا تصور ہندی مذہب اور تہذیب کا پروردہ ہے۔ ان کے ہاں عورت دیوی یا طوائف دو ہی صورتوں میں سامنے آتی ہے۔ ان کے خیال میں تمام علوم وفنون عورت ہی کے پیچھے پیچھے چلے آتے ہیں اور ان کے پس پشت عورت ہی کا تصور کارفرما ہے۔

اقبالؔ کے ہاں عورت کا الوہی، تخلیقی اور آسمانی نظریہ کارفرما ہے جبکہ میرا جی نے خالصتاً زمینی اور زرخیزی کے نکتہ نظر سے عورت کا تجزیہ کیا ہے۔

میرا جی کی نظم ''طالب علم'' میں اگرچہ عورت محترم صورت میں دکھائی دیتی ہے لیکن یہاں بھی اس کا جنسی اور زرخیزی والا پہلو اُبھر کر سامنے آتا ہے۔

اندر، اندر سبھا:

میرا جی کے ہاں اس ہندی تلمیح کا استعمال یوں ہے

ـ کیا نا زانوکھے اور نئے سیکھے اندر کی پریوں سے (۹)

ـ اندر نگر کی خوشیوں والی بستی آ کے دکھائیں گے (۱۰)

ـ اندر سبھا کی پریاں بھولیں، بھولے پورب باسی (۱۱)

ـ پریمی اور پریتم کی باتیں اندر سبھا کے سورگ کا آنگن (۱۲)

ـ چنچل، اچپل، سندر، سکھڑ اندر پری (۱۳)

ـ کسی اندر سبھا کی لاکھ پریاں آ کے بہلائیں (۱۴)

ہندی اساطیر، دیومالا اور مذہب میں اندر دیوتا، برہما، شیو اور وشنو کے بعد سب سے مقبول و معروف دیوتا ہے۔ یہ آسمان، ہوا، بادل، بجلی، بہشت اور حوروں کا مالک ہے۔ تصاویر میں اسے چار ہاتھوں اور ہزار آنکھوں کے ساتھ دکھایا گیا ہے۔ اس کی سواری ایک ہاتھی ''ایراوت'' ہے۔

اسے ہندی شراب یعنی سوم رس سے بے حد لگاؤ ہے۔ اس کے نام کی قربانیوں اور ضیافتوں میں سوم رس ہمیشہ

شامل رہتا۔ اسی سوم رس کے نشے میں اپنے دشمن ورترا یعنی خشک سالی پر ٹوٹ کر اسے مار بھگانا اور ہریالی و زرخیزی کو پھیلانا اس کا مشغلہ ہے۔ ویدک عہد میں اندر دیوتا عام طبعی اور انسانی خصوصیات کا حامل معلوم ہوتا ہے جبکہ پرانوں کے عہد میں یہ تمام دیوتاؤں سے معتبر جگہ بنانے میں کامیاب ہو جاتا ہے جبکہ عہد جدید تک آتے آتے اس کی اہمیت کافی کم اور عام دیوتاؤں جیسی ہوگئی ہے۔ آج بھی ہندوستان کے بعض علاقوں میں اندر دیوتا کی خصوصی پوجا کی جاتی ہے۔

اندر دیوتا میرو پہاڑ پر مقیم رہتا ہے۔ اس پہاڑ کو زمین کا مرکز مانا جاتا ہے جو ہمالیہ کے جنوب میں واقع ہے۔ دیگر دیوتا بھی یہیں قرب وجوار میں رہائش پذیر ہیں ۔ یہاں کے دارالحکومت اور مکانات کی شان دنیا میں بے نظیر ہے۔ یہاں کے باغات ہمہ وقت پھل ، پھول اور سرور سے اٹے اور یہاں نہایت حسین وجمیل اپسرائیں ، بہترین موسیقار ونغمہ نگاروں کے ساتھ ساتھ محلات ہیرے، جواہرات اور سونے چاندی سے لبریز ہیں۔

مختصراً مسلمانوں کے جنت کا مکمل نقشہ اندر کے شہر امراوتی میں موجود ہے۔ اندر دیوتا اور کرشن جی مہاراج کے مابین ایک خوبصورت درخت کی وجہ سے جھگڑا بھی ہوا تھا جسے وشنو پران میں درج کیا گیا ہے۔ اندر کی ہزار آنکھوں کے بارے میں مہر عبدالحق نے یوں تحقیق کی ہے:

> ''اندرا سے متعلق ایک کہانی رامائن میں بھی لکھی ہے جس میں بتایا گیا ہے کہ اندرا اپنے گرو کی بیوی کے ساتھ سنگین ترین بداخلاقی کا مرتکب ہوا اور اسے اپنی نفسانی ہوس کا نشانہ بنا ڈالا۔ ایک دن وہ گوتم کے گھر گیا گوتم کہیں باہر گیا ہوا تھا۔ اندر نے ایک پارسا شخص کا روپ دھارا ہوا تھا اس کا خیال تھا کہ گوتم کی بیوی دھوکے میں آ کر اسے اپنا خاوند سمجھ لے گی۔ گوتم کی بیوی ''اہلیہ'' پہچان گئی کہ پارسا آدمی کے روپ میں اندرا ہے لیکن اس نے اپنے آپ کو اس کی جنسی خواہشات کے حوالے کر دیا۔ اندرا یہ فعل کر کے روانہ ہوا چاہتا تھا کہ گوتم جی لوٹ آئے۔ جو کچھ ہو چکا تھا اس کا گوتم جی کو علم تھا۔

اس نے دیوتا اور اپنی بیوی کو سراپ (بد دعا) دی جس کے نتیجے میں اندر کی قوت مردانہ زائل ہوگئی اور اہلیہ کو کئی سالوں تک گمنامی کی زندگی گزارنا پڑی۔ تا آنکہ رام نے اس کی پہلی حالت بحال کردی ۔ گوتم کے سراپ کا ایک اثر یہ ہوا کہ اندر کے جسم پر ہزاروں شرمناک اعضاء اُگ آئے اور وہ مجبوراً ان نشاناتِ بدنامی کو اٹھائے پھرتا رہا۔ یہ سزا اس لیے دی گئی کہ سب کو اس کے بھیانک جرم سے آگاہی ہوجائے۔ پھر جب دیوتا نے پُرزور درخواست کی تو بدنامی کے ان نشانات کو آنکھوں سے بدل دیا گیا۔ بعض جاہل لوگ ان ہزاروں آنکھوں کی وجہ سے سمجھتے ہیں کہ وہ ہر چیز کا دیکھنے والا ہے۔ اندرا کے اس گناہ کا نتیجہ یہ بھی بیان کیا جاتا ہے کہ لنکا کے شیطان راجہ راون کا ایک بیٹا دیوتاؤں کے ساتھ ایک جنگ کے دوران اندر کو اُٹھا کر لے گیا اور اسے قید کردیا۔ جب برہما دیوتا نے اسے ابدیت عطا کرنے کا وعدہ کیا تو اندرا نے رہائی پائی ۔ برہما نے راون کے اس سورما بیٹے کو اندر جیت (اندرا پر فتح پانے والا) کا خطاب دیا۔ (۱۵)

عام روایات کے مطابق اندر بہشت کا مالک اور ہر وقت حوروں اور اپسراؤں کے بیچ میں رقص وسرور کی محفلوں کا رسیا، شراب اور سوم رس پینے والا ہے۔

اس کی شکل اختیاری ہے اور کوئی بھی روپ حاصل کرسکتا ہے۔ اس کے صفاتی نام سکرا، دیواپتی، بجری، ورت رہا، میگھا داہنا، مہیندرا سورگا پتی وغیرہ ہیں۔ اردو ادبیات میں اس تلمیح کے دائرہ کار پر ساحر لکھنوی یوں رقم طراز ہیں:

"ہندو دیومالا کے اعتبار سے اندر بہشت کے حکمران اور بارش کے دیوتا ہیں۔ امانت لکھنوی نے اپنی مشہور زمانہ تصنیف راجہ اندر کو ایک راجہ کی

حیثیت سے پیش کیا ہے جوراگ ورنگ اورعیش وعشرت کی علامت
ہے۔ دیواور پریوں پراس کی حکمرانی ہے اس کی محفل میں پریاں رقص کرتی
ہیں اور دیو خدمتگاری کرتے ہیں۔" (۱۶)

یہی بات رسوم ہند میں قدرے اور انداز میں یوں بیان کی گئی ہے۔

"ان میں سے اندراشھان جواندر پوری اور اندر لوک بھی کہلاتا ہے، بڑی
تعریف لکھی ہے چنانچہ بعض لوگ بیان کرتے ہیں کہ اندر لوک میں سونے
کے محل جو ہرآبدار سے آراستہ ہیں۔ ہرطرف باغ خوشنما موجود ہیں نہریں
بہہ رہی ہیں۔ پھول کھل رہے ہیں بیلیں لہلہارہی ہیں، درخت ہرجگہ
چھار ہے ہیں، اپسرا اور گندھرب اپنے ناز وانداز سے راجہ اندر کو رجھار ہے
ہیں"۔ (۱۷)

راقم کے خیال میں اردوادب میں اندر اور اندر سبھا کی متعلقہ تلمیحات پر ویدوں اور پرانوں سے امانت لکھنوی اور واجد علی شاہ کے ڈراموں کے اثرات زیادہ گہرے اور روشن ہیں۔ اگر چہ میراجی کے متعلق اس قسم کی رائے دینا اس لیے دشوار ہے کہ انہوں نے ہندی ادبیات، تہذیب اور صنمیات کا نہ صرف گہرا مطالعہ کیا تھا بلکہ خود کو اسی اجتماعی لاشعوری کا حصہ قرار دیتے تھے۔ جو ازمنہ قدیم سے بھارت میں پھل پھول رہا ہے لیکن میراجی کے علاوہ اردوادب میں اندر اور اندر سبھا پر امانت اور واجد کے اثرات واضح دیکھے جاسکتے ہیں۔

میراجی نے اندر دیوتا کا ذکر عموماً اس کی پریوں (اپسراؤں) یا اس کے سورگ نگر کے حوالے سے کیا ہے۔ اس کے علاوہ چونکہ اندر بارش و بادل کا دیوتا ہے اس لیے زمین کی زرخیزی اور ہریالی میں اندر کا کردار بنیادی ہے۔ یوں وہ میراجی کے ناآسودہ ذہن وفکر میں فاعلیت اور زرخیزی کا بڑا سبب اور علامت ہیں۔ اندر سبھا کی پریاں عام معنوں میں حوریں ہی کہلاسکتی ہیں جن کی خوبصورتی بے مثل ہے اور جو میراجی کو اپنی جانب راغب کراتی ہیں۔

ہندوؤں میں یہ بات بھی عقیدے کے طور پر مانی جاتی ہے کہ جو شخص دھیان گیان اور ریاضتوں سے اپنا درجہ

بلند کرنا اور اگلا جنم بہترین کرنا چاہتا ہے اندرا سے بھٹکانے کے لیے یہی اپسرائیں بھیجتے ہیں۔ میرا جی کی گمراہی میں بھی اسی طرح کی ایک اپسرا کے کردار کی نشان دہی کی جاتی ہے اس لیے بھی ان کی شاعری میں اندر کی پریوں کا تذکرہ کافی زیادہ ہے۔

اودھو:

یہ تلمیح میرا جی نے یوں برتی ہے۔

اودھوشیام پہیلی رہتی دنیا کو سمجھائے گا (۱۸)

ادھو دراصل کرشن شیاما کے بھائی کا نام ہے لیکن ان کے بارے میں تفصیلات کم یاب ہیں۔ اردو لغت کے مطابق اودھو:

کرشن جی کے ایک دوست، مشیر یا چچازاد بھائی کا نام، ترکیبات میں بے فکرے یا خوش قسمت کے معنی میں مستعمل۔"(۱۹)

اور اسی کرشن جی کی نسبت سے اودھو کا نام کہیں کہیں ہندی دیو مالا میں نظر آ جاتا ہے۔ چونکہ یہ خود دیوتا، راکشس پارشی وغیرہ نہ تھے اس لیے ان کے بارے میں کم لکھا گیا ہے۔

"ترقی پسند ادب کے عنوان سے میرا جی کی نظم کافی مبہم ہے لیکن اس میں اودھوشیام کی تلمیح اور اس کی توجیہہ نظم سے بڑھ کر گنجلک اور نا قابل فہم ہے۔

اور پھر نوحؑ نے بیٹوں سے کہا

کھول دو پنجرہ اسے چھوڑ دو .... اس فاختہ کو

جا کے خشکی کا پتا لے آئے (۲۰)

حضرت نوحؑ اللہ تعالیٰ کے جلیل القدر پیغمبر تھے۔ ان کو آدم ثانی اس لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے زمانے میں ساری دنیا پر سیلاب اور طوفان آیا تھا۔ صرف آپ اور آپ کے اہل خانہ اور وہ جانور جو آپ نے اپنے ساتھ کشتی میں سوار کر لیے تھے، زندہ بچ گئے اور باقی تمام ذی روح اس سیلابِ عظیم میں مر گئے۔ تورات، (عہد نامہ قدیم)، ہندی مذہبی کتب اور قرآن میں اس سیلابِ عظیم کا ذکر تفصیلاً ملتا ہے۔ میرا جی نے یہ تلمیح عہد نامہ قدیم سے اخذ کی ہے۔

جس کی تفصیل یوں ہے۔

''اور خدا نے زمین پر ایک ہوا چلائی اور پانی رک گیا اور سمندر کے سوتے اور آسمان کے دریچے بند کیے گئے۔ اور آسمان سے جو بارش ہو رہی تھی تھم گئی۔ اور پانی زمین پر گھٹتے گھٹتے ایک سو پچاس دن کے بعد کم ہوا۔ اور ساتویں مہینے کی تیرھویں تاریخ کو کشتی اراراط کے پہاڑوں پر رک گئی اور پانی دسویں مہینے تک برابر گھٹتا رہا اور دسویں مہینے کی پہلی تاریخ کو پہاڑوں کی چوٹیاں نظر آئیں اور چالیس دن کے بعد یوں ہوا کہ نوحؑ نے کشتی کی کھڑکی جو اس نے بنائی تھی کھولی اور اس نے ایک کوے کو اڑا دیا سو وہ نکلا اور جب تک کہ زمین پر سے پانی سوکھ نہ گیا ادھر اُدھر پھرتا رہا پھر اس نے ایک کبوتری کو اپنے پاس سے اڑا دی تا کہ دیکھیں کہ زمین پر پانی گھٹا یا نہیں۔ پھر کبوتری نے پنجہ ٹیکنے کی جگہ نہ پائی اور اس کے پاس کشتی کو لوٹ آئی۔ کیونکہ تمام روئے زمین پر پانی تھا۔ تب اس نے ہاتھ بڑھا ا سے لے لیا اور اپنے پاس کشتی میں رکھا اور سات دن ٹھہر کر اس نے اس کبوتری کو پھر کشتی سے اڑا لیا اور وہ کبوتری شام کے وقت اس کے پاس لوٹ آئی۔ اور دیکھا تو زیتون کی ایک تازہ پتی اس کی چونچ میں تھی تب نوحؑ نے معلوم کیا کہ پانی زمین پر سے کم ہو گیا تب وہ سات دن اور ٹھہرا اس کے بعد پھر اس کبوتری کو اُڑایا پھر وہ اس کے پاس پھر کبھی نہ لوٹی اور چھ سو پہلے برس کے پہلے مہینے کے پہلے تاریخ کو یوں ہوا کہ زمین پر سے پانی سوکھ گیا۔''(۲۱)

نظم ''بعد کی اُڑان'' وصالِ یار یا کسی فرد کے جنسی عمل سے گزر جانے کے بعد کی کیفیت کا احاطہ کیے ہوئے

ہے۔کاجل کی لکیر اور ماتھے کی بندیا سے ذہن کا تلازمہ خیال کالے کوے کی طرف جانا اور کالے کوے سے آزاد تلازمہ خیال کی پرواز کا نوحؑ کی کشتی اور خشکی کا پتا لانے والے کوے اور فاختہ کی طرف مبذول ہونا عین فطری ہے۔یہاں ذہن وصال کے بعد ہر قسم کی الجھن سے پاک ہو چکا ہے جسم پر ایک مضمحل خواب آوری کی کیفیت طاری ہے اور ایسے میں ذہن نے جو اُڑانیں بھری ہیں ان کا خوبصورت انداز میں اظہار اور اس تلمیح نظم کے محرکات ہیں۔

بہاری:

میرا جی نے اپنی نظم میں اس تلمیح کا استعمال یوں کیا ہے:

ـ کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی؟ (۲۲)

ـ تورا دھابنی، میں بہاری بنا (۲۳)

ـ میرے بانکے پریمی ،انوکھے کنھیا، رسیلے بہاری (۲۴)

بہاری کرشن مہاراج کا لقب ہے جو اسے بہار میں ملا اور اہلِ بہار انھیں بہاری کے نام سے پکارتے ہیں۔ رادھا اور کرشن کی داستان محبت ہندوستان میں زبانِ زدعام ہے۔ان کی تفاصیل رادھا اور کرشن کی ذیل میں آگے ملاحظہ کیجیے۔یہاں میرا جی نے بہاری کو کرشن کے لیے استعمال کیا ہے۔

اور بہاری اور رادھا کی لازوال محبت پر روشنی ڈالی ہے۔

پاربتی:

ـ تو پاربتی میں شیو شنکر

ـ میں شیو شنکر تو پاربتی (۲۵)

ہندی پرانوں کی یہ مقدس اور مہادیوی اپنے اس روپ میں گوری، مادر دنیا، متوالی آنکھوں والی، حشمت والی اور ایسے ہی کئی اور ناموں سے یاد کی جاتی ہے۔شیو جی کے ساتھ پاربتی یا پاروتی کی پوجا اور تعظیم آج بھی کافی مقبول ہے۔اپنے پچھلے جنم میں اپنے والد کے ہاتھوں شوہر کی بے عزتی برداشت نہ کر سکی اور آگ میں ستی ہو کر روح اور جسم کا رشتہ توڑ دیا۔جس کی موت کے غم نے شیو جی کو نیم دیوانہ اور زندگی سے بے زار کر دیا آخر کار وشنو جی، برہما جی اور دیگر دیوتاؤں کی مدد سے اس نے ہماوت کی بیٹی کے طور پر جنم لیا اور بہ ہزار دقت شیو جی کو دوبارہ ملیں۔

یہیں سے شیوشنکر اور پاربتی کی داستانِ محبت نہ صرف مشہور عالم ہوئی بلکہ امر بھی ہوجاتی ہے پاربتی کے کردار کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے اپنے والد راجادکش کی مرضی کے خلاف شیو کو اپنا سوئمبر کا ہار پہنایا اور اس سے شادی کی جس پر راجا نے اس سے قطع تعلق کرلیا اور کہا کہ جاؤ اب شیو ہی کے پاس رہو۔ اس کے بعد جب راجا دکش نے قربانی میں دیگر دیوتاؤں کو بلا کر شیو کو نظر انداز کیا تو یہ اس قربانی میں شیو کو زبردستی لے کر چلی گئی اور پھر اپنے شوہر کی بے عزتی پر آگ میں کود گئی یوں ہم پاروتی کو ہندوستانی دوشیزہ کی محبت اور پھر اس محبت کے لیے سب کچھ داؤ پر لگانے کی علامت کے طور پر دیکھ سکتے ہیں۔ ڈاکٹر مہر عبدالحق کے مطابق:

> ''یہ دیوی اپنی اس صورت میں اپنے خاوند کے مستقل اور ہمہ وقت ساتھی ہے۔ تاہم اس سے الگ ہوکر بھی اس کے بعض کارناموں کا ذکر ملتا ہے۔ پرانوں کے اندر شیو اور پاروتی ایک دوسرے کی محبت کی پینگیں بڑھاتے نظر آتے ہیں۔ یا پھر کیلاش پربت پر بیٹھے ہندو فلسفے کے سب سے مشکل سوالات پر بحث کررہے ہیں۔ کبھی کبھی ان کے درمیان لڑائی بھی ہوجاتی ہے۔ مثلاً ایک مرتبہ شیوا نے اس سیاہ فام ہونے کا طعنہ دیا تو وہ روٹھ کر جنگلوں میں چلی گئی۔ وہاں اس نے سخت ریاضتیں کیں تو برہما نے ظاہر ہوکر اس عطیہ فیض دیا جس سے اس کی رنگت سنہری ہوگئی۔ اس واقعے کی مناسبت سے اس کا نام گوری بھی ہے۔''(۲۶)

ہندی معاشرے اور تہذیب پر ان کے اثرات انمٹ ہیں۔ شیومت کے ذیلی سمپر دائے (فرقے) وام مارگی اور تنتر مت والے کہتے ہیں کہ سب مرد شیو کی مانند ہیں اور سب عورتیں پاروتی کی طرح ہیں اس لیے ہر عورت سے ہر مرد کا اختلاط کرنا جائز ہے۔ شیو بھکشوں کا ایک فرقہ دیرا سیوا ہے۔ جو مساوات کا قائل ہے۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ لنگ سب انسانوں کو مساوات بخشتا ہے۔ (۲۷)

اسی طرح شیومت اب لنگامت کے ساتھ مدغم ہوگیا ہے۔ جب پاروتی کے ستی ہونے پر شیوا نے ناچنا شروع

کیا تو وشنو جی نے دنیا کی تباہی کو قریب پایا اور اس نے اپنے مخصوص ہتھیار سے پاروتی کے باون ٹکڑے کر دیے جس سے اس کے اعضاء بکھر گئے۔ ان مقامات پر شیوا مندر بنائے گئے۔ جن میں شیوا، پاروتی کے علاوہ لنگ پوجا بھی ہوتی تھی۔ اس لحاظ سے پاروتی ہندوستانی معاشرے کی عورت کے جنسی جذبات کی عکاسی کا استعارہ بھی قرار پاتی ہے۔

آرزو چودھری رقم طراز ہیں:

> ''پاربتی یا پاروتی دیوی ماں (مادرِ عظیم) اور شیوا کی بیوی ہے جس کے دو پہلو ہیں وہ مونس وشفیق بھی ہے اور ستم گر وجاں گسل بھی۔ وہ اولین ماں ہے جس کی کوکھ سے کائنات کی ہر شے نے جنم لیا۔ درگا اور کالی اس کی مہیب اور دہشت ناک صورتیں ہیں''۔ (۲۸)

میراجی کی شاعری میں جہاں کہیں بھی پاربتی کا ذکر آیا ہے۔ وہ اسی ہندوستانی معاشرے اور اخلاقیات سے اخذ ہے۔ میراجی کے خیال میں پاروتی ہی کو ہندوستانی عورت کی علامت بنایا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ اس عورت میں ''پورے آدمی'' کی تجسیم پاتے ہیں۔ محبت، بہادری، حوصلہ، قربانی جنس اور تفکر یہی وہ اجزا ہیں جوان کے خیال میں کسی عورت کو لازوال بنا دیتے ہیں۔ میراجی کی نظم'' تو پار پتی میں شیوشنکر'' میں اسی والہانہ محبت اور ایک دوسرے میں گم ہو جانے کو پیش کرتی ہے۔ ان دیوی دیوتاؤں کی تمام تر پاکیزگی اور الوہیت کے باوجود میراجی کے تصورات میں جو جنسی ابال موجود ہے وہ بھی ان سے وابستہ ہے اور ان میں وہ اپنا یا اپنے آدرشی شخصیت کا عکس دیکھنا چاہتے ہیں۔

> پہلے چپٹی تھی زمین سیب نے گر کر اس کو
> کرۂ ارض کی صورت دے دی (۲۹)

درج بالا مصرعوں میں نیوٹن کی زندگی کے اس خاص واقعے کی طرف اشارہ ہے جب کہ وہ ایک باغ میں بیٹھا تھا اور سیب گر کر اس کے سر پر لگا اور اس معمولی سے واقعے نے اس کی ذہنی وفکری دنیا میں تہلکہ مچا دیا۔ وہ پہلے سے اس معاملے پر سوچ بچار کر رہا تھا لیکن اس واقعے نے مہمیز کا کام دیا اور یہی واقعہ انسانی تاریخ میں کشش ثقل جیسی

اہم قوت کے دریافت کا موجب بنا۔ چاند کا زمین اور زمین کا سورج کے گرد گھومنا اور ان کا آپس میں نہ ٹکرانا جن قوی کی وجہ سے ہے اسی معمولی واقعے نے پس منظر کے طور پر کام کرتے ہوئے دریافت کیا۔

پیڑ کی چھاؤں تلے سوچ میں ایسا ڈوبا

بن گیا فکرِ ازل فکرِ ابد (۳۰)

درج بالا مصرعوں میں سدھارتھ یعنی گوتم بدھ کی اس آخری کوشش کی طرح اشارہ کیا گیا ہے۔ جو اس نے نروان حاصل کرنے کے لیے کی۔ ۲۹ سال کی عمر میں بچے اور محل کو رات کی تاریکی میں چھوڑ کر جنگل بیابان کی طرف نکل گیا۔ دو جگہ برہموں اور علماء سے تعلیم بھی حاصل کی لیکن اسے تشفی نہ ہوئی۔

آخر کار اپنے پانچ ساتھیوں سمیت سخت چلّے اور ریاضتیں کر کے زندگی کے حقائق اور دکھ درد کی ماہیت دریافت کرنے کی کوشش کی لیکن کچھ عرصے بعد اسے بھی ترک کر دیا جس پر اس کے پانچ ساتھی اسے چھوڑ گئے اس سے آگے کا احوال مہر عبدالحق کے الفاظ میں :

> ''ایک دن سدھارتھ مگدھ کے راجا بمبی سار کی ریاست کے ''گیا'' نامی شہر کے قرب وجوار میں ایک بہت بڑے پیپل کے درخت کے نیچے بیٹھا تھا کہ قریبی کسان کی بیٹی سجا تا اس کے لیے دودھ میں پکے ہوئے چاول لائی ، اس نے تھوڑے سے چاول کھا کر غسل کیا پھر ادھر اُدھر جنگل میں پھر پھرا کر اسی پہلے درخت کے نیچے آ کر بیٹھ گیا اور کہنے لگا۔ جب تک انسانی دکھ درد کا مسئلہ حل نہیں ہو جائے گا میں یہیں بیٹھا رہوں گا خواہ میرا خون خشک ہو جائے یا ہڈیاں گل جائیں۔ اس وقت اس کی عمر ۳۵ سال تھی۔'' (۳۱)

انچاس دن اور انچاس راتیں وہ اسی عالم محویت میں گم اسی ایک جگہ پر بیٹھا رہا اور پھر جب یہ وہاں سے اُٹھا تو اسے نروان حاصل ہو چکا تھا۔

جس کا مختصر خلاصہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ دنیا میں دکھ درد کا وجود حقیقی ہے۔ آرزوئیں دکھ درد کا بڑا سبب ہیں

ان دکھوں کا خاتمہ ممکن ہے۔ترک آرزو کے مقام تک پہنچ کر ہی نروان حاصل ہوسکتا ہے۔نروان پیدائش اور موت کے چکر سے نکل کر مکتی حاصل کرنے کا نام ہے۔آٹھ چیزیں ایسی ہیں جو اس راہ میں معاون ہیں۔راست نقطہ نظر، راست سوچ، راست گوئی، راست بازی، راست طرز بود باش، راست سعی، راست ذہن اور راست تفکر۔گوتم بدھ کی تعلیمات میں خدا، جنت، دوزخ اور روح سے زیادہ اخلاقیات پر زور ہے۔یہاں کسی قبیلے یا فرقے کی اجارہ داری نہیں بلکہ ہر وہ شخص جو راست ہے سب سے بڑا برہمن ہے۔بدھ مت فرقہ پرستی کے خلاف ہے۔

میراجی کی اس نظم میں بیان شدہ تلمیح مہاتما گوتم بدھ کے اسی گیان دھیان اور نروان کی طرف اشارہ ہے جس نے ہندوستان کی تاریخ اور تہذیب کے ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔چونکہ پیپل کا وہ درخت اور وہ مقام بودھوں کے لیے آج بھی مقدس ہے اور بدھ مت کی دنیا میں اس واقعے کے اثرات نہایت گہرے ہیں۔نیز اقوام عالم پر بھی اس واقعے کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے ہیں۔لہٰذا میراجی اسے دنیا کی ترقی وارتقاء کی ایک کڑی شمار کرتے ہیں اسی لیے توانہوں نے اس واقعے کو فکر ابد سے تعبیر کیا ہے۔

تیمور :

میراجی نے اس تلمیح کو اپنی نظم میں یوں برتا ہے:

ے تمھیں معلوم ہے تیمور کی فوجیں جس وقت
اپنے دشمن پہ چڑھا کرتی تھیں (۳۲)

تیمور ایک عظیم مسلمان فاتح جس نے چودھویں صدی میں آدھی سے زیادہ دنیا فتح کر لی تھی۔۱۳۳۶ء میں سمرقند سے بیس میل کے فاصلے پر واقع شہر ''سبز''میں پیدا ہوا۔اس کا باپ طرانمائی برلاس قبیلے کا سردار تھا اور یہ اپنی نسل چنگیز خان کے خاندان سے ملاتا تھا۔بچپن ہی سے اپنے گھوڑے، باز اور کتے کے ذریعے شکار کھیلنے کا شائق تھا اور جوانی میں یہ شوق علاقوں اور انسانوں کی شکار میں بدل گیا۔انسانی کھوپڑیوں سے مینار بنانے کی جو روایت اسے چنگیز سے ورثے میں ملی تھی۔اس میں انسانی خون سے مزید رنگ آمیزی کی۔اس نے ۲۱ سال کی عمر سے سپہ سالاری شروع کی اور ۷۱ برس کی عمر تک شاید ہی اس کی زندگی میں کوئی ایسا دن آیا ہو کہ اس نے جنگ نہ لڑی ہو یا وہ پُرخطر سفر میں نہ رہا ہو۔اس کے قوانین چنگیز کے اصولوں اور اسلام کے احکام کا مجموعہ تھا۔اپنی زندگی کے آخری برس

جب وہ ۷۱ برس کا بوڑھا تھا اس نے چین پر فوج کشی کا فیصلہ کر لیا۔ افواج و اسباب جمع کیے گئے لیکن زندگی نے اس کا ساتھ نہ دیا اور وہ مختصر بیماری کے بعد فوت ہو گیا۔ مختلف معرکوں میں اس کی دائیں ٹانگ اور دایاں بازو ٹوٹ گیا تھا جس کی وجہ سے اس کی رفتار اور چال میں فرق آ گیا تھا اور اس کے مخالفین اسی وجہ سے اسے تیمور لنگ کے نام سے یاد کرتے تھے۔

اپنی تمام تر جابرانہ اور سفاکانہ مہمات کے برعکس تیمور کی یہ خصوصیت تمام تواریخ میں لکھی گئی ہے کہ وہ علماء، فضلاء اور اہلِ ہنر کا انتہائی قدر دان تھا۔ اگرچہ خود اُمی تھا لیکن اپنے پایہ تخت سمرقند میں اس نے دنیا جہان کے دانشور اور اہلِ علم جمع کر لیے تھے۔ اپنے لشکر کے آخری اور سب سے محفوظ ترین حصے میں علماء و فضلاء کو رکھتا تھا۔ اس کے افواج کے ہاتھوں لاکھوں زندگیوں کے چراغ گل ہوئے لیکن اس کی زندگی میں کوئی بھی ایسا واقعہ نہیں کہ اس کے حکم سے اہلِ علم کی تحقیر ہوئی ہو یا اذیت دی گئی ہو۔

میرا جی نے اپنی نظم ''طالب علم'' میں سلطان تیمور کی اسی علم دوستی کی طرف اشارہ کیا ہے وہ کہتے ہیں کہ فوجی لشکر میں سپاہیوں کے بعد عورتیں اور سب سے آخر میں اہلِ دانش و ہنر رکھے جاتے تھے۔ میرا جی کے خیال میں تیمور اس رمز سے آشنا تھا کہ علماء کی ذہنی جلا بخشی کے لیے ان کے سامنے اور ان کے تخیل میں کسی حسین شے کا تصور ہونا ضروری ہے اور یہی حسین شے عورت کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے۔ میرا جی کے خیال میں افلاطون، اقبال تیمور اور میرا جی سمیت علم کے متلاشی ہمیشہ عورت ہی سے فیض حاصل کرتے رہے ہیں۔ عورت کی ذات بالواسطہ یا بلاواسطہ ذہن انسانی کو عظیم کارناموں پر مجبور کرتی ہے۔

جام جم:

میرا جی نے یہ تلمیح اس انداز میں برتی ہے۔

؎ میرا دل تو میرا دل ہے سب کا دل کیوں بننے لگا
جامِ جم کا ہر اک جلوہ ہے میرے دل کے نگینے میں (۳۳)

''جام جم'' اور جمشید بادشاہ کی تفصیل گذشتہ ابواب میں دی جا چکی ہے۔ البتہ تاریخ ایران میں اس قسم کے دو پیالے مذکور ہیں۔ پہلا پیالہ پشیدادی خاندان کے بادشاہ جم سے منسوب ہے اور یہ صرف شراب کا پیالہ تھا۔ چونکہ

اس زمانے میں شراب نئی نئی ایجاد ہوئی تھی اس لیے اس کے پینے میں بھی اہتمام برتا جاتا تھا۔ اس پیالے میں سات مختلف نشان یا خطوط تھے جس سے حسب درجہ بادشاہ، اس کے اہلِ خاندان، وزراء، امراء، سفیر اور دیگر عوام شراب نوش کر سکتے تھے۔ اسی طرح کا دوسرا پیالہ قدیم ایران کے کیانی بادشاہ کیخسرو کے پاس بھی تھا جس میں خطوط اور کچھ ہندسے تحریر تھے اور انہی خطوط اور ہندسوں کی مدد سے پیش بینی اور ستاروں کی گردش و حالات معلوم کیے جاتے تھے۔

عام طور پر مؤرخین نے ان دونوں جاموں کو آپس میں خلط ملط کر دیا ہے۔ میراجی کے درج بالا مصرعے سے بھی واضح انداز میں معلوم نہیں ہوتا کہ جام جم سے کونسا پیالہ مراد لینا چاہتے ہیں۔

جل پری:

ــ جل پریوں کے افسانے ہیں لیکن بہت پرانے ہیں (۳۴)

ــ جل پریوں کی بات نہ پوچھو، جل پریاں بھی فانی ہیں (۳۵)

جل پری عام طور پر حسین و جمیل عورت کے لیے مجازاً استعمال ہوتا ہے۔ اس فرضی مخلوق کو پانی میں آباد اور مچھلی کی ذات سے وابستہ قرار دیا جاتا ہے۔

اس کے بارے میں مشہور ہے کہ اس کا اوپری دھڑ خوبصورت عورت اور جسم کا نچلا حصہ مچھلی کے مانند ہوتا ہے۔ یہ پانی اور خشکی دونوں میں یکساں طور پر وقت گزارنے کی صلاحیت رکھنے والی مخلوق ہے۔ قدیم داستانوں، روایات اور اوہام میں اکثر سمندر کے اندر ہیرو کی مدد یہی جل پری کیا کرتی ہے۔ چونکہ یہ فرضی مخلوق ہمیشہ کے لیے کسی کا ساتھ نہیں دے سکتی اس لحاظ سے اس کی بے وفائی اور گریز پائی بھی تلمیحات و استعارات کا حصہ ہے۔

میراجی نے بھی جل پری کو اسی قدیمی روایت اور فنا کے حوالے سے استعمال کیا ہے۔ چونکہ خود میراجی کی زندگی میں حسین عورت کا خانہ خالی تھا اس لیے وہ عورت کی بے وفائی کو جل پری کا اثر کہتے ہیں۔

جنت:

میراجی نے اس تلمیح کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ مثالیں ملاحظہ ہو

ــ وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح

دور ہوتا گیا دھندلاتا گیا (۳۶)

؎ پھرتے پھرتے جنت کے　　یعنی پرانے راحت کے

نغمے میں نے چوری سے　　اپنے کانوں سے سن کے (۳۷)

؎ لیکن جنت کا پھل کھا کر

زخموں کی بے کار اذیت

قدرت نے عورت کے قسمت میں کیوں لکھی (۳۸)

؎ یہ دنیا جنت بن جائے گی سچی باتوں میں ڈھل کر (۳۹)

''جنت''، تلمیح پر گذشتہ ابواب میں بحث کی جا چکی ہے۔ البتہ میراجی نے عیسوی تصورِ جنت سے اختلاف کیا ہے اور کہا کہ جنت سے اُتارنے کا قصور صرف عورت کا نہیں تھا۔ اس کے علاوہ دنیا میں بھی اگر عدل وانصاف اور سچائی کا بول بالا ہو جائے تو میراجی کے خیال میں یہیں پر جنت بسائی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ میراجی کا تصورِ جنت خالصتاً اسلامی ہے۔

جہنم:

اس تلمیح کو میراجی نے یوں برتا ہے۔

؎ اور یوں نارِ جہنم کے　　تیکھے اور ظالم شعلے (۴۰)

جہنم پر بھی ابواب ماقبل میں بحث ہو چکی ہے میراجی نے جہنم کو روایتی اور اسلامی انداز میں اپنی فکر و تخیل کا حصہ بنایا ہے۔

چشمہ آبِ بقا:

؎ چشمہ آبِ بقا جانے کہاں جا کے چھپا (۴۱)

یہ تلمیح قدیم عرب و ایرانی تاریخ سے ماخوذ ہے۔ روایات کی رو سے کوہِ قاف کی پہاڑیوں کے اس پار بحرِ ظلمات میں کسی انجان مقام پر یہ چشمہ واقع ہے۔ سکندر ذوالقرنین اور خضر دونوں اس چشمے تک پہنچ گئے۔ سکندر نے چشمے کے کنارے زندہ لیکن بے بسی کے عالم میں تڑپتی مخلوق کو دیکھ کر اس کے پینے سے احتراز کیا جبکہ خضرؑ یہ پانی پی گئے اور حیات دوام پائی۔ دوسری روایت کے متعلق دونوں الگ الگ راستوں سے گئے۔ خضرؑ اس

چشمے تک پہنچ گئے اور پانی پی لیا جبکہ سکندر ظلمات ہی میں کہیں کھو گئے۔

ہندی ادبیات میں بھی آبِ حیات کا تصور ملتا ہے۔ محمود نیازی کے مطابق:

''آبِ حیات کا تصور ہندو دیو مالا میں بھی موجود ہے اور اس کو امرت کہتے ہیں مشہور ہے کہ سمدر متھن کے وقت جو چودہ رتن برآمد ہوئے تھے ان میں امرت بھی تھا۔ دیوتاؤں نے اس کو پی کر حیات دوام پائی تھی۔ آبِ حیات کو آبِ حیوان، آبِ بقاء، آبِ زندگانی اور خضرؑ کی نسبت سے آبِ خضر بھی کہا جاتا ہے۔''(۴۲)

انہی روایات کے پیشِ نظر میرا جی نے بھی اس تلمیح کو اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے۔ البتہ یہ بات واضح ہے کہ میرا جی کے ہاں اس کا علامتی پہلو نمایاں ہے اور تلمیحاتی پہلو قدرے دبا ہوا ہے۔

چھنا:

؎ دل نے چھنا کی طرح اسپ سبک سیر کو جب لیس کیا

؎ یہ خیال آتے ہی چھنا کا خیال آتا ہے (۴۳)

یہ تلمیح بدھ مت سے اخذ کی گئی ہے۔ یہ بات وثوق سے نہیں کی جا سکتی کہ مہاتما بدھ اور اس کے اہلِ خانہ کی جو زندگی تواریخ میں دی گئی ہے ویسی ہی تھی۔

وقت اور عقیدت نے ان میں اپنی رنگ آمیزی ضرور کی ہو گی۔ بااین ہمہ گوتم بدھ کا اصل نام ''سدھارتھ'' تھا۔ وہ کوہِ ہمالیہ کے دامن میں واقع ''کپل دستو'' کے قبیلے ''ساکیا'' کے سردار کا بیٹا تھا۔ اس کی تاریخ پیدائش کے بارے میں اختلاف ہے لیکن اغلب یہی ہے کہ وہ ۵۶۳ قبل مسیح میں پیدا ہوا اور ۴۸۳ قبل مسیح میں وفات پائی۔ ۱۶ سال کی عمر میں اس کی شادی ہوئی اور ۲۹ سال کی عمر میں اس کے ہاں بیٹا پیدا ہوا۔

اگرچہ اس کی پرورش ناز و نعم اور عیش و عشرت کے ماحول میں ہوئی لیکن وہ غور و فکر اور مراقبے کی طرف مائل تھا۔ انسانی زندگی کے بعض دکھوں کے مشاہدے نے جلتی پر تیل کا کام دیا اور آخر کار سدھارتھ نے گھر سے نکل جانے

کا مصمم ارادہ کرلیا۔مہر عبدالحق لکھتے ہیں:

> ''سدھر دھن کو معلوم ہوا تو اس نے احتیاطی تدابیر دگنی کر دیں اور سخت پہرے بیٹھا دیے۔گوتم اپنے محل میں قیدی کی مانند تھا۔اس کے اردگرد مسرت و نشاط کے تمام اسباب مہیا تھے۔لیکن اسے پھر بھی سکون قلب حاصل نہ ہوا۔وہ عبرت ناک چار نشانیوں کو بھول ہی نہ سکتا تھا۔ایک صبح اسے خوش خبری سنائی گئی کہ تمھارے بیٹا ہوا ہے لیکن اسے ذرا بھی خوشی نہ ہوئی۔رات کو نومولود کا جشن مسرت منایا گیا۔گوتم نے اس موقع کو غنیمت جانا جب سب لوگ سو گئے تو اس نے اپنے سائیس چنا کو جگایا۔اس نے گھوڑے پر زین رکھی اور یہ سوار ہو کر رات کی تاریکی میں باہر نکل گئے۔کسی کو معلوم نہ ہو سکا کہ سکونِ قلب کا متلاشی شاہی محلات کو چھوڑ کر اور فقیری اختیار کر کے جنگلوں اور بیابانوں میں چلا گیا ہے۔ شہر سے بہت دور جا کر اس نے زر و جواہرات سے مرصع زیورات اور شاہی لباس اتار کر چنا کے ہاتھ باپ کو بھجوا دیا۔''(۴۴)

صاف ظاہر ہوتا ہے کہ میرا جی نے جسے چھنا کہا ہے وہ گوتم بدھا کا یہی خاص راز دار اور رفیق سفر یار غار سائیس تھا۔ جو اس نروان اور گیان دھیان کے سفر میں کچھ وقت اس کے ساتھ رہا۔ چونکہ بدھ مت کی زیادہ تر تاریخ کتبات وغیرہ پر کندہ ہے یا بت بنا کر اس کی زندگی کے مختلف ادوار کو ظاہر کیا گیا ہے۔میرا جی نے بھی اپنی نظم ''اجنتا کے غار''میں (جو دراصل بدھا کی زندگی اور کارناموں کی سنگین اور مصورانہ تاریخ ہے) یہی حالات پیش کیے ہیں۔میرا جی بدھا کے سفر پر روانگی اور چھنا کا ذکر بار بار لا کر ایک خاص تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔سدھارتھ سے بدھ کا سفر میرا جی کے لیے یوں بھی معنی خیز ہے کہ میرا جی نے بھی ثناء اللہ سے میرا جی کا سفر کیا تھا۔اور آسائشوں کے باوجود تکالیف بھری زندگی کو چنا تھا۔

حور:

ے حور کا اس میں کوئی عکس نظر آتا نہیں (۴۵)

حوریں وہ آسمانی اور نورانی مخلوق ہیں جو اللہ تعالیٰ کے نیک بندوں کو دنیاوی زندگی میں اطاعت گزاری کے انعام کے طور پر ملیں گی۔ حور کا تصور حسین و جمیل اور نوجوان عورت کا تصور ہے جسے اس کے مالک سے قبل نہ کسی نے دیکھا ہو گا نہ سنا اور نہ چھوا ہو گا۔ حور کے تصور میں جوانی، خوبصورتی اور پاکیزگی کا عنصر اپنی انتہا کو پہنچا ہوا ہے۔ اس نورانی مخلوق کو جنت کا باسی کہا گیا ہے۔ میراجی نے بھی حور کو دلربائی، خوبصورتی اور جوانی کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے بلکہ اسے چڑیل اور سائے کے متضاد کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ بدصورتی اور خوبصورتی کا موازنہ کرتے ہوئے میراجی حور کو خوبصورتی کا استعارہ قرار دیتے ہیں۔

دریودھن:

یہ تلمیح میراجی کے ہاں یوں آئی ہے

ے کنبھ کرن کی نیند سے صدیوں کا سویا دریودھن جاگا (۴۶)

یہ کردار مہابھارت سے ماخوذ ہے۔ دریودھن کوروؤں کا بادشاہ اور راجہ دھرت راشتر کا بیٹا تھا۔ اپنے عم زادوں یعنی پانڈو راجا یدھشتر، اس کے بھائیوں اور ان کی مشترکہ بیوی دروپدی کو اور اس کے علاوہ ان کی سلطنت کو جوئے میں جیت کر ان پانڈو بھائیوں کو بن باس پر مجبور کر دیا۔ آخر کار کوروؤں اور پانڈوں کے بیچ گوروکشیتر کے میدان میں عظیم جنگ مہابھارت ہوئی جس میں پانڈو بھائی جیت گئے۔ دریودھن اس تمام معاملے میں منفی کردار کے طور پر سامنے آتا ہے اور آخر کار اپنے انجام کو پہنچتا ہے۔

میراجی نے اس کو کنبھ کرن کی طرح غفلت کی نیند میں سوتا دکھایا ہے اس کی مال و زمین کی لالچ آخر کار اسے لے ڈوبی اور اپنی تمام تر طاقت کے باوجود شکست کھائی۔

دیوداسی:

یہ لفظ میراجی کے ہاں کئی مقامات پر استعمال ہوا ہے۔ پہلی دفعہ یہ ہمیں ان کی نظم کے عنوان ''دیوداسی اور پجاری'' (۴۷) میں نظر آتا ہے اس کے بعد مصرعوں میں یوں آیا ہے۔

ے یاد آتی ہے دیواداسی　　دل ہے پیاسا، آنکھ بھی پیاسی (۴۸)

ے اس کے دل کی دیواداسی ایک اور ہی روپ میں ناچتی ہے (۴۹)

ے چھم چھم کرتی ناچتی گاتی آتی ہے برسات　　میگھ ناتھ ہے دیوتا اس کے یہ ہے دیواداسی (۵۰)

ے سوتی ہے دیواداسی　　بیٹھی ہے دیواداسی　　ناچے گی دیواداسی (۵۱)

دیواداسی دیو بہ معنی خدا، آقا اور داسی بہ معنی لونڈی، خدمتگار کا مرکب ہے۔ اس سے مراد وہ رقاصائیں اور گانے والی عورتیں ہوتی ہیں۔ جو مندروں کی پوجا پاٹ کے علاوہ وہاں بھجن وغیرہ بھی گاتی ہیں۔ دیوداسیوں کے طبقے کی ابتدا اور ارتقاء کے بارے میں علی عباس جلال پوری رقم طراز ہیں:

> ''دوسری معاصر اقوام کی طرح قدیم ہندوؤں میں بھی مذہبی عصمت فروشی کو فروغ حاصل ہوا۔ مندروں میں سینکڑوں نوجوان دیواداسیاں پروہتوں اور یاتریوں کی تسکین ہوس کیا کرتی تھی۔ پروہتوں نے لوگوں کو اس بات کا یقین دلا رکھا تھا کہ جو شخص اپنی بیٹی دیوتا کے بھینٹ کرے گا سورگ میں جائے گا چنانچہ راجے اور امراء اپنی بیٹیاں مندروں سے وقف کر دیتے تھے۔ ان لڑکیوں کو رقص و سرور کی تعلیم دلائی جاتی تھی۔ دیواداسیاں صبح و شام دیوتاؤں کی آرتیاں اتارتی تھیں۔ اور گاتی بجاتی تھیں۔ یاتری معاوضہ دے کر ان سے مستفید ہوتے تھے۔ عصمت فروشی کی یہ کمائی پروہتوں کی جیب میں جاتی تھی۔'' (۵۲)

عہد جدید میں یہ ضروری نہ رہا کہ دیواداسی مقدس کیسی ہی ہو اور وہ ضرور بالضرور جسمانی دھندا ہی کرے۔ برہمنوں کے اثر ورسوخ کے کم ہونے اور انسانی حقوق کی آواز نے دیگر خواتین کش رسوم کے ساتھ اس میں بھی بہت زیادہ تخفیف کر دی ہے۔ میراجی نے اپنی شاعری میں جہاں بھی دیوداسی کا لفظ استعمال کیا ہے وہاں اس سے مراد ناچنے والی مقدس فنکارائیں ہیں جن کے جسم کی ہر حرکت پجاریوں کے گیان دھیان میں محرک کے طور پر کام

دیتی ہے۔ یہ بات ان کی نظم ''دیوداسی اور پجاری'' سے مترشح ہے۔ اس کے علاوہ برسات کے بادلوں کے رقص کو بھی دیوداسی سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اپنی نظم ''کتھک''میں یہ بادلوں کو دیوتا اور برسات کو اس کی دیوداسی قرار دیتے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میرا جی کے ہاں دیوداسی کا تصور پاکیزگی اور پوترتا سے منور ہے۔

ڈارون:

ڈارون کہتا ہے بندر سے ترقی کر کے
آج انسان بھی انسان بنا بیٹھا ہے (۵۳)

برطانوی سائنسدان اور ماہر حیاتیات چارلس ڈارون ۱۲ فروری ۱۸۰۹ء کو انگلستان کے شہر وزبری میں پیدا ہوا۔ ڈارون کی زندگی میں ''بے گل'' کے ساتھ دنیا کے گرد سمندری سفر نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ اپنے تجربات، مشاہدات اور مطالعے کو اس نے ''آفرینش انواع'' اور ''انسان کا زوال'' نامی کتابوں میں پیش کیا۔ انواع کے ارتقاء فطری انتخاب کے طریقے پر اس نے پہلی دفعہ سائنسی انداز اور دلائل وبراہین کی مدد سے روشنی ڈالی۔ ڈارون کے خیال میں انسان کا ارتقاء، بندر نما بن مانسوں سے ہوا ہے۔ اس نظریے نے نہ صرف زمین میں انسان کی مرکزیت کا خاتمہ کر دیا بلکہ اس نے مذہب اور اخلاقیات پر بھی گہری چوٹیں لگائیں۔ ڈارون نے ۱۸۸۲ء میں وفات پائی۔

میرا جی کی نظم ''جہالت''میں ڈراون کے نظریہ ارتقاء پر گہرا طنز کیا گیا ہے۔ بندر اس کے ناچ اور کرتب بچپن کے زمانے کی خوشیاں تھیں لیکن اگر دو انسانوں کی محبت کو ڈارون کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو نہ صرف حسن جمالیات کو ٹھیس پہنچتی ہے بلکہ محبت کا تمام فلسفہ بھی گم ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اسی تناظر میں میرا جی اس نظریے پر چوٹ لگاتے ہوئے اس کا مضحکہ اُڑاتے ہیں۔

رادھا:

یہ تلمیح میرا جی کے ہاں اپنی مکمل آب وتاب کے ساتھ بہ کثرت استعمال ہوئی ہے۔ یوں لگتا ہے کہ رادھا ہی میرا جی کے تخیل کی جلا بخشی کرتی ہے۔ میرا جی کے ہاں رادھا کے درج ذیل روپ سامنے آتے ہیں۔

اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے ؟

کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی (۵۴)

؎ نٹ کھٹ برندابن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا

رادھا مکھ کی اجلی مورت شیام گیسو کا سایا (۵۵)

؎ پھول ہے رادھا

؎ چمکی سہے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پہ آئے گی (۵۶)

؎ تو رادھا بنی میں بہاری بنا (۵۷)

؎ سوامی اپنے دیس سدھارے میں برہا کی ماری

لیکن رادھا بھی جائے گی جہاں گئے گر دھاری (۵۸)

؎ رادھا بولی مجھے تم اپنا سہارا دو گے

عمر بھر کے لیے کیا اپنا سہارا دو گے

سن کے یہ شیام چلے بن میں کہیں کھو ہی گئے

رادھا مبہوتی جیسے پل میں

کسی ساحر نے بنا ڈالا ہو سنگین مورت (۵۹)

رادھا کی اس قدر شہرت اور مقبولیت کے باوجود اس کے تفصیلی حالات ہندی دیومالا میں مفقود ہیں۔ کرشن اوتار کی بیوی اور مرغوب ترین محبوبہ ہونے کے باوجود اس کی پیدائش، جوانی اور موت پر کچھ روشنی نہیں ڈالی گئی اور اگرچہ کرشن مہاراج کے ساتھ ساتھ رادھا کی پوجا بھی ہوتی آئی ہے۔لیکن اس کے تفصیلی حالات کی کمیابی یہ ظاہر کرتی ہے کہ اسے دیوی کا درجہ کافی بعد میں دیا گیا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی عزت وتوقیر میں اضافہ ہوتا رہا ہے۔

رادھا ''ایانا گوش'' کی بیوی تھی لیکن تمام گوپیوں میں کرشن کی سب سے لاڈلی تھی۔ ان دونوں کی محبت نے ہندی ادبیات اور دیومالا میں شیو اور پاروتی کی محبت کے بعد اہم ترین مقام حاصل کیا ہے۔ جب کرشن اور بلرام بانسری بجاتے تو یہ گوپیاں ان کے گرد جمع ہو کر ناچنے لگتیں۔جتنی گوپیاں ہوتیں کرشن اسی قدر صورتیں بنا لیتا نتیجتاً

ہر گوپی یہی سمجھتی کہ ناچ کے دوران اصل کرشن اسی کے ساتھ رہا۔لیکن بالآخر رادھا کی نند نے اپنے بھائی سے کرشن اور اپنی بھابھی کی محبت کا سارا قصہ بیان کر کے اسے طعنہ دیا کہ اس کی بیوی بد چلن ہے۔اس پر رادھا کا شوہر خود صورتِ حال دیکھنے آتا ہے جس سے رادھا بہت ڈر جاتی ہے لیکن کرشن اس وقت کالی کا روپ دھار لیتے ہیں جس سے ایانا گوش کی تسلی ہو جاتی ہے کہ رادھا کالی ماں کے چرنوں میں اس کی پوجا پرستش میں مصروف ہے۔
ڈاکٹر مہر عبدالحق کہتے ہیں:

"رادھا کا نام کرشن کے نام کا جز ولاینفک ہے، مذہبی گیتوں، بھجنوں میں، دعاؤں میں تصویروں میں جہاں کہیں کرشن کا نام آئے گا اس کے ساتھ رادھا کا نام بھی ضرور آئے گا۔ اس دیوتا کی بیویوں کو بھلا دیا گیا ہے لیکن اس کی محبوبہ رادھا کی پرستش کرشن کی پرستش کے ساتھ ہوتی ہے۔" (۶۰)

اس تاریخی پس منظر کے ساتھ اگر میرا جی کی شاعری میں رادھا کی تلمیح کا جائزہ لیا جائے تو صاف ظاہر ہے کہ میرا جی رادھا ہی کو ہندی تہذیب سے وابستہ جوان عورت کی علامت بنا کر سامنے لاتے ہیں۔رادھا کی خوبصورتی چاند بہاری کے من بھا چکی اور یہ بھی دل و جان سے بہاری شیام پر فریفتہ ہے۔اس راستے میں آنے والی رکاوٹ کا وہ مقابلہ کرتی ہے۔اور پھر زندگی ہی نہیں بلکہ آخری سنگھار کر کے اپنے محبوب کی چتا کے ساتھ خود بھی ستی ہو جانا اپنے لیے باعث فخر سمجھتی ہے۔ شیام جی کا ہرجائی پن اور عمر بھر ساتھ نہ نبھانے کا عمل اس سنگین مورت میں تبدیل کر سکتا ہے۔

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میرا جی کی نظموں میں رادھا عورت کے بارے میں خود ان کے خواب کی تعبیر اور عکس ہے۔اور یوں اس زاویے سے بھی میرا جی کے لاشعور میں جھانکا جا سکتا ہے۔

رام دہائی:

میرا جی نے اس تلمیح کو یوں استعمال کیا ہے۔

ے راجا ڈوبے، پرجا ڈوبی۔۔۔۔۔بولی رام دہائی (۶۱)

اس تلمیح کی تفصیل فیض احمد فیض کی تلمیحات والے باب میں دی جا چکی ہے۔ چونکہ جنگ کا انجام ہار جیت ہر دو صورتوں میں تباہ کن ہوتا ہے اور انسانیت کے عاشق کبھی بھی انسانی جنگوں کی حوصلہ افزائی نہیں کر سکتے۔ اس حوالے سے میراجی جنگ کی صورتحال کو چاہے وہ حال میں ہو یا ماضی قریب میں ہو یا ماضی بعید میں ایک ہی کہانی کا وقوع مکرر قرار دیتے ہیں۔ جنگ مہابھارت، جنگ راماٸین یا آج کی عالمی یا علاقائی جنگیں کسی کا بھی انجام اچھا اور خوش آئند نہیں۔ یہی میراجی کی اس تلمیح کا مطمح نظر ہے کہ وہ اس سے پناہ مانگتے نظر آتے ہیں۔

زبور:

یہ تلمیح میراجی کے ہاں یوں اپنا اظہار کرتی ہے

فضا میں عزم آہنی کے آتشیں زبور کو ؎

بکھیر کر میں چل پڑا

لبوں سے نغمہ زن زبور کو بدل کے رکھ دیا ملول، سرد آہ میں (۶۲) ؎

زبور بہ معنی لکھی ہوئی چیز، وہ کتاب جو جلی خط میں لکھی گئی ہو لیکن عرف عام میں زبور کا لفظ اس آسمانی کتاب کے لیے مخصوص ہو چکا ہے جو حضرت داؤدؑ پر نازل ہوئی تھی۔ (۶۳)

حضرت داؤدؑ اللہ تعالیٰ کے جلیل القدر پیغمبر تھے۔ انہوں نے طالوت کی سرکردگی میں جالوت سے لڑائی لڑی اور جالوت حضرت داؤدؑ کے ہاتھوں قتل ہوا۔ پھر آپ بنی اسرائیل کے حکمران بنے۔ اللہ تعالیٰ نے آپ کو آہن گری سکھائی تھی۔ اس کے علاوہ وہ اس قدر خوش آواز تھے کہ جب آپ زبور کی تلاوت کرتے تو آپ کے اردگرد ہر زندہ چیز مسحور اور از خود رفتہ ہو جاتی۔ چرند، پرند، انس و جن غرض ہر چیز آپ کی خوش گلوئی سے متاثر ہوتی۔

میراجی نے اپنی شاعری میں زبور سے مسرت بھرا کلام مراد لیا ہے۔ اسی خوش الحانی کی رعایت سے اس سے ایسا کلام مراد لیا ہے۔ جو آہ سرد اور ملال کی ضد ہے۔ اس کے علاوہ جہاں انہوں نے عزم آہنی کے آتشیں زبور کے بکھیرنے کا ذکر کیا ہے رقم کے خیال میں یہاں میراجی انجیل کی ان بکھری تختیوں کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں جو حضرت موسیٰ کے ہاتھوں سے اس وقت غصے میں گری تھیں جب انہوں نے بنی اسرائیل کو بچھڑے کی پوجا کرتے ہوئے دیکھا تھا۔ یہاں میراجی شاید زبور کو انجیل کے معنوں میں برت رہے ہیں۔

زہرہ:

اس تلمیح پر میرا جی کا تخیل یوں متحرک ہوا ہے

ے اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے (۶۴)

ے تیری باتیں زہرہ سنبل (۶۵)

زہرہ جسے اہلِ فارس ناہید اور یورپی اقوام وینس کے نام سے جانتے ہیں کے بارے میں گذشتہ باب میں تفصیلاً ذکر کیا جا چکا ہے۔ میرا جی نے بھی اپنی شاعری میں زہرہ کو حسن وعشق کی دیوی بلکہ ایک جگہ تو ہندی دیوی رادھا سے تشبیہ دی ہے۔ یوں یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ وہ زہرہ سے حسین وجمیل عورت ہی مراد لے رہے ہیں۔

سندباد:

یہ تلمیح میرا جی کی نظم ''سندباد کی واپسی'' (۶۶) کے عنوان میں بروئے کار لائی گئی ہے۔ سندباد عباسی خلفاء خصوصاً ہارون الرشید کے دورِ حکومت کا افسانوی وطلسماتی کردار ہے۔ یہ بصرے کا رہنے والا تھا اور مشرقِ وسطیٰ کی کہانیوں میں سمندری سفر کرنے والا مشہورِ عالم ملاح تھا۔ اس کی زندگی سمندری مہمات اور مابعد طبیعیاتی مخلوق کے ساتھ نبرد آزمائی میں گزری۔ اپنے مشہورِ عالم چھٹے سفر کے بعد اس نے مزید مہمات سے توبہ کر لی۔

لیکن اب کی بار خلیفہ ہارون الرشید کی فرمائش تھی کہ وہ اس کا ایلچی بن کر ہندوستان کا سفر کرے اور ہندوستانی شہزادے کو تحفے تحائف دے۔ اگرچہ سندباد نے بہتیرا انکار کیا لیکن خلیفہ کے سامنے اس کی ایک نہ چلی اور چار و ناچار قیمتی تحائف کے ساتھ ہندوستان کی سمندری سفر پر روانہ ہوا۔

ہندوستان پہنچنے پر وہاں کے شہزادے نے اس کی بڑی آؤ بھگت اور عزت وتکریم کی۔ واپسی پر اس نے بھی خلیفہ کے لیے نیک خیالات اور انتہائی قیمتی تحائف ارسال کیے۔ سندباد کی واپسی کا سفر بڑا کٹھن ثابت ہوا کیونکہ ان کے بحری بیڑے کو سمندری قزاقوں نے لوٹ لیا۔ تمام مال واسباب چھین لینے کے بعد انہیں بھی غلام بنا کر بیچ ڈالا اور اب سندباد کو غلامی کی زندگی گزارنا پڑی۔

اس دوران اُسے ایک افریقی تاجر نے خرید لیا جسے شکار کا بے حد شوق تھا اور اب سندباد ہاتھیوں کے شکار میں

اس کا معاون و مددگار تھا۔ انہی شکاروں کے دوران ہاتھیوں کا بادشاہ انہیں ہاتھیوں کے قبرستان پر لے گیا۔ جہاں سے افریقی تاجر کو ہاتھی دانت کا بیش بہا خزانہ ہاتھ آیا۔ اور اسی خوشی میں اس نے سندباد کو رہا کر دیا۔ یہ بہ ہزار دقت بصرے واپس پہنچا۔ اور خلیفہ سے عرض احوال کیا اس پر خلیفہ نے خوش ہو کر کہا کہ اس کی کہانی زریں حروف کے ساتھ لکھی جائے گی۔ سندباد نے باقی عمر بصرے میں گزاری۔ (۶۷)

میراجی کی اس نظم پر جمیلہ شاہین کا تبصرہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ وہ کہتی ہیں:

> ''اردو شاعری کے سندباد کے واپسی کا یہ سفر اس لحاظ سے بڑا معنی خیز ہے کہ یہ سفر ایک روایت سے دوسری روایت کی طرف واپسی کا سفر ہی نہیں بلکہ وہ سفر بھی ہے جو میراجی نے جسم سے روح کی طرف بیراگ سے تصوف کی طرف، طبیعیات سے مابعد طبیعیات کی طرف اور خیال سے لفظ کی طرف اختیار کیا۔'' (۶۸)

میراجی نے اپنی اس نظم میں اپنے تجربات، مشاہدات اور نظریات کو دنیا میں پھیلانے اور دیگر لوگوں کو بھی اپنی راہ پر لگانے کا تہیہ کیا ہے اور خود جن حالات و واقعات کا شکار ہوئے اس کا عطر اور خوشبو وہ پھیلانا چاہتے ہیں یہاں آ کر شاعر لفظ کی کیفیت اور مسرت میں ڈوب جانے کا متمنی ہے اور پھر اپنے پیروکار بھی بنانا چاہ رہا ہے۔

سوریہ پوجا:

یہ تلمیح ایک نظم کے عنوان کے علاوہ یوں استعمال ہوئی ہے۔

ے آ کاش کا پربت چپ چاپ کھڑا ہے
اور چوٹی پہ اس کے ہے سوریہ کا مندر (۶۹)

ویدک بھجنوں میں سورج کو عام طور پر دو دیوتاؤں سے خطاب کیا گیا ہے۔ سوتری اور سوریہ نظروں سے اوجھل سورج سوتری جبکہ پجاری کے سامنے سورج سوریہ کہلاتا ہے۔ سوریہ دیوتا آدتی کا بیٹا ہے۔ عموماً اسے تمام اشیاء کو زندگی عطا کرنے والا سمجھا جاتا ہے۔ یہ آسمانوں کا بادشاہ اور دیوتاؤں کا لیڈر ہے گناہوں سے نجات حاصل کرنے

کے لیے دعائیں اسی سے مانگی جاتی ہیں۔روحوں کوسورگ تک پہنچانے کا کام بھی اس کے حوالے ہے۔
ہندو اپنے مردوں کو جلانے سے پہلے ان کا چہرہ کھول کرسوریہ کی رخ کرنا باعث برکت سمجھتے ہیں۔سورج بنسی خودکوسوریہ کے ساتھ منسوب کرتے ہیں گائتری منتر جو برہمن ہر صبح پڑھتے ہیں میں اس کی خصوصی حمد وثنا ہے۔یہ تو عام سوریہ پوجا ہے لیکن سال میں ایک دفعہ خصوصی سوریہ پوجا کی جاتی ہے اس پوجامیں ہر ذات کا ہندو شریک ہوسکتاہے۔ یہ پوجاماگھ کے مہینے کی پہلی اتوار کو کی جاتی ہے۔نیچ ذات کے ہندو بیماریوں سے نجات کے لیے براہمنوں سے سوریہ کے حضور خصوصی سفارشی دعائیں کراتے ہیں اور امید رکھتے ہیں کہ سوریہ ہی انہیں شفایاب کرے گا۔ڈاکٹر مہر عبدالحق کے مطابق:

''وشنو پران میں ہمیں سوریہ کے بارے میں یہ تفصیل ملتی ہے کہ اس نے وسواکرما کی بیٹی سنگنا سے بیاہ کرلیا جب اس کے تین بیٹے ہو چکے تو یہ سوریہ دیوتا کی چمک دمک اور شان وشوکت کو زیادہ دیر تک برداشت نہ کرسکی اور اسے چھوڑ کر چلی گئی۔اپنی روانگی سے پہلے اس نے چھایا (چھاؤں) کو اپنا متبادل بننے پر آمادہ کرلیا تھا۔سوریہ کو اپنی بیوی کے بدل جانے کا علم نہ ہوسکا لیکن ایک دن چھایا نے سنگنا کے بیٹے یم (موت) کو بددعا دی جس کا فوری اثر ہوا۔سوریہ یہ جانتا تھا کہ کسی ماں کی بددعا اس کے بیٹے پر اثر نہیں کرتی لہٰذا اس نے تحقیق کی تو معلوم ہوا کہ اس کی بیوی جنگل میں ایک گھوڑی کے روپ میں بیٹھی ہے۔اس کے ساتھ مجامعت کرنے کی خواہش میں یہ فوراً گھوڑا بن گیا۔تاہم چند سالوں کے بعد وہ اس بندوبست سے اکتا گیا اس کی بیوی بھی اُکتا گئی لہٰذا دونوں دوبارہ اپنی شکل میں واپس آ گئے اور اپنی سابقہ رہائش میں پہنچ گئے۔سوریہ کے سسر وسواکرما جو دیوتاؤں کا معمار ہے کو علم ہوا کہ اس کی بیٹی سوریہ کی چمک دمک کو برداشت نہیں کرسکتی تو اس نے

اس کی آب وتاب کم کرنے کے لیے اس ایک پتھر پر زور زور سے رگڑا۔اس
طرح سوریہ کی آب وتاب آٹھواں حصہ کم ہوگئی۔سوریا کا گھسا ہوا حصہ بھی
ضائع نہیں ہونے دیا گیا اس سے دشنو کی حیرت انگیز تھالی بنائی
گئی۔شوا کا ترشول ، جنگ کے دیوتا کرتی کے یا کا نیزہ بنا اور دولت کے
دیوتا کویرا کے ہتھیار بنے۔'' (۷۰)

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ دیوتاؤں میں سوریہ کو ایک خاص مقامِ فضیلت حاصل ہے اور اس کی پوجا اور دعاؤں اور بھجوں میں آج بھی اسے یاد کیا جاتا ہے۔

میراجی کی نظم ''سوریہ پوجا'' اگرچہ کسی خاص پوجا کی طرف اشارہ نہیں کرتی بلکہ کائنات کی بے کراں وسعتوں میں سورج کی اہمیت اور دیگر اشیاء کا اس کی پرستش خصوصاً نباتات اور سیاروں کا ایک منظر بطورِ پجاری بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔لیکن اس سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ ہندی رسوم اور فطرت کا میل میراجی نے کیسے دریافت کیا اور اس بارے میں ان کی سوچ اس نظم میں کھل کر سامنے آتی ہے۔

شجرِ ممنوعہ:

یہ تلمیح میراجی کی نظم ''شجرِ ممنوعہ کی ترغیب'' (۷۱) کے عنوان میں مستعمل ہوئی ہے۔حضرت آدمؑ کی تنہائی مٹانے کو اللہ تعالیٰ نے جنت میں انہیں حضرت حواؑ کی صورت میں رفیقۂ حیات سے نوازا۔جنت میں انہیں مکمل آزادی حاصل تھی۔ ماسوائے ایک درخت کے پاس جانے اور اس کا میوہ کھانے سے لیکن شیطان کے بہکاوے سے ان دونوں نے یہ میوہ کھالیا اور خدا کی نافرمانی کے نتیجے میں جنت سے زمین پر بھیج دیے گئے۔ یہاں پر ابنِ آدم کو حصولِ جنت کا طریقہ بتا دیا گیا کہ وہ اپنی فردوسِ گم شدہ کو دوبارہ کیسے پا سکے گا۔پچھلے باب میں فردوسِ گم شدہ کے باب میں مزید تفصیل دیکھی جا سکتی ہے۔

میراجی کا خیال اہلِ دنیا کے خیال سے قدرے الگ ہے۔ عام طور پر شیطان حضرت حواؑ ، اور شجرِ ممنوعہ کو اس لیے بری نظر سے دیکھا جاتا ہے کہ ان وجوہ کی بنا ہم سے جنت چھوٹی۔لیکن میراجی اس قدرت عاقل کے آگے

سرنگوں ہونا اور اس کا شکریہ ادا کرنا چاہتے ہیں جس کے سبب یہ دنیا اپنے تمام کمال و جمال کے ساتھ رواں دواں ہے۔ وہ اس حوصلے اور جرات گناہ اور ترغیب کے معترف ہیں جس کی بدولت انسان ستارے تک توڑلانے کے قابل ہوا۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میرا جی کے خیال میں شجرِ ممنوعہ کی ترغیب مستحسن تھی کہ یہ کارخانۂ عالم اسی کی بدولت رواں ہے۔

شہزادی یشودھا:

اس تلمیح کو میرا جی نے یوں برتا ہے

پھر وہی دور پلٹ آیا ہے ،اب راجکمار

رشکِ فردوس محل کی زینت

یعنی شہزادی یشودھا کو لیے آتا ہے (۷۲)

شہزادی یشودھا اس خاتون کا نام ہے جو گوتم بدھ کے نکاح میں آئی۔ سدھارتھ کے باپ نے جب اپنے بیٹے کی حد سے بڑھی ہوئی بے قراری دیکھی تو اس نے بیٹے کی بیاہ کی ٹھہرائی۔شہزادی یشودھا کے بارے میں وثوق سے نہیں کہا جاسکتا کہ وہ سدھارتھ کی چچازادتھی یا پڑوسی ریاست کی راجکماری البتہ تواریخ میں لکھا گیا ہے کہ گوتم نے اپنے رقیب دیودت اور دوسرے لوگوں کو قوت، ذہانت اور ہتھیاروں کے استعمال میں زیر کرکے یشودھا کو سوئمبر کے ذریعے حاصل کیا تھا۔ اسی شہزادی کے بطن سے گوتم کا بیٹا راہیل بھی پیدا ہوا جس کی پیدائش کی رات ہی اس نے گھربار اور راج پاٹ چھوڑ دیا۔ یشودھا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ بھی بھکشوانی بن گئی تھی اور گوتم کی وفات سے کچھ عرصہ قبل مری تھی۔

میرا جی نے اپنی نظم ''اجنتا کے غار'' میں ان تصاویر اور مجسموں پر روشنی ڈالی ہے جس سے اس مہاتما بدھ کی زندگی کے مختلف ادوار پر روشنی پڑتی ہے۔

راجکماری کی شادی، نئے محل میں آمد، بچے کی پیدائش اور پھر ان دونوں کو سوتے ہوئے چھوڑ کر گوتم کا سچائی کی تلاش میں نکلنا ان سب چیزوں پر میرا جی نے ان غاروں اور تصاویر کی مدد سے روشنی ڈالی ہے۔

شیام:

یہ تلمیح میرا جی نے یوں برتی ہے۔

ے چکلی سہے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پہ آئے گی
اودھو شیام پسیلی رہتی دنیا کو سمجھائے گی (۷۳)

ے رادھا مکھ کی اجلی مورت ،شیام گیسو کا سایا (۷۴)

ے تم تھیں جیسے کومل کلیاں تم تھیں جیسے شیاما (۷۵)

ے سن کے یہ شیام چلے بن میں کہیں کھو ہی گئے (۷۶)

شیام سری کرشن جی کا ایک خاص لقب ہے اس تلمیح کی تفصیل کرشن کی ذیل میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

شیوشنکر:

ے تو پاربتی میں شیوشنکر
میں شیوشنکر تو پاربتی (۷۷)

جب ہندوستان میں بدھ مت زاوال پذیر ہوا تو گپتا خاندان کے عہد میں ہندو مت اور برہمن مت کا دوبارہ احیاء ہوا۔ اسی زمانے میں برہما اور ویشنو کے ساتھ شیوا جی شنکر کو بھی بڑے دیوتاؤں کی صف میں داخل کر دیا گیا۔ اور شیوا کے گرد بھی اساطیر اور دیومالا کی ایک خوبصورت دنیا پھیلا دی گئی۔

سمندر بلونے کے دوران اسے چاند عطا ہوا۔ زہر پی جانے کے سبب اس کا گلا نیلگوں ہو گیا۔ یہ راجہ دکشا کا داماد ہے جس کی بیٹی نے باپ کی مرضی کے خلاف شیو سے شادی کر لی۔ دکشن اور شیو کی کشیدگی بھی پرانوں میں تفصیل سے دی گئی ہے۔ پاربتی نے شیو کی بے عزتی ہونے پر اپنے والد کے گھر پر ہی دیوتاؤں کی قربانی کے دوران خودسوزی کر لی تھی اور یہ اس کی محبت میں نیم دیوانہ، دنیا کی تباہی پر آمادہ اور آخر کار تارک الدنیا جوگی کا روپ دھار لیتا ہے۔

آخر کار دیگر دیوتاؤں کی مدد سے پاربتی دوسرا جنم لیتی ہے اور کام دیو اپنی جان کی قربانی دے کر ان دونوں کا دوبارہ ملانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اس دیوتا کے ماتھے پر دو آنکھوں کے بیچ ایک تیسری آنکھ بھی ہے۔ رام چندر اور راون کی لڑائی میں جب تک یہ راون کے ساتھ رہا، رام اس پر فتح نہ پا سکا۔ علی عباس جلال پوری کے مطابق

عہد جدید میں ’’ شیومت کے ساتھ لنگ کی پوجا بھی وابستہ ہے اور دراوڑوں سے یادگار ہے۔ لنگامت یا لنگ کے پجاری شیولنگ کو مقدس مانتے ہیں اور دیوتا سمجھ کر اسے پوجتے ہیں جنوب میں انہیں لنگ دھاری کہا جاتا ہے۔ نیپال سے لیے کر بنارس اور مدراس تک ہر کہیں لنگ کے مرمریں مجسمے دکھائی دیتے ہیں۔ سر جان مارشل کے بقول ’’شیو پوجا اور شکتی پوجا کی طرح لنگ پوجا ہندوستان کا قدیم ترین مذہب ہے۔‘‘ (۷۸)

شیوا جی کے متعلق وحیدالدین سلیم نے لکھا ہے:

’’شیوا، ان کو مہا دیو بھی کہتے ہیں۔ یہ وشنو جی کی پیشانی سے ظاہر ہوئے۔ مختلف صفات کے سبب مختلف نام ہیں۔ تباہ اور غارت کرنے والی طاقت کے سبب ان کے نام یہ ہیں مہا کال، سراپا غضب، لال جٹاؤں والے، اس حالت میں ان کی سواری کتا ہے۔ جسم پر سانپ لپٹے رہتے ہیں۔ شراب پی کر مست نظر آتے ہیں۔ ان کا ایک نام بھوتیشور ہے یعنی بھوتوں کے مالک۔ اس صفت کے سبب وہ قبرستانوں اور سایوں میں پھرتے نظر آتے ہیں۔ سر پر سانپوں کی جٹا، گلے میں کھوپڑیوں کی مالا ہوتی ہے۔ بھوتوں کی فوج ساتھ رہتی ہے۔

بھوت ان کے گرد مست ہو کر تیزی کے ساتھ ناچتے ہیں اور وہ خود بھی رقص کرتے ہیں۔ ان کے پانچ منہ ہیں تین آنکھیں ہیں۔ تیسری آنکھ پیشانی کے درمیان ہے جس سے غصہ اور جلال ٹپکتا ہے۔ ہاتھ میں ترشول ہے پوشاک ہرن یا شیر یا ہاتھی کے کھال کی ہوتی ہے۔ نندی بیل ان کے ساتھ رہتا ہے بعض صفاتی نام حسب ذیل ہیں۔

تین آنکھوں والا، نیلے گلے والا، چاند جیسے تاج والا، جٹاؤں والا وغیرہ۔ (۷۹)

میراجی کی نظم ''تو پاربتی میں شیو شنکر'' میں شیو کو والہانہ اور بے اختیار کر دینے والی محبت کی علامت کے طور پر برتا گیا ہے۔اس لحاظ سے یہ علامتی تلمیحات کہلا سکتی ہیں۔میراجی نے شیو کی زندگی کے صرف اسی رخ یعنی پاروتی سے محبت کو اپنی فکر میں سمویا ہے۔ان کی بقیہ شخصیت میراجی کے دائرۂ خیال میں اپنی جگہ نہیں بنا پاتی۔
اگرچہ محبت کی ناکامی کے بعد خود اذیتی کا عنصر دونوں میں مشترک ہے لیکن میراجی اس حوالے سے خاموش نظر آتے ہیں۔

غالبؔ:

غالبؔ کے مشہور شعر کو میراجی نے تلمیحاتی انداز میں یوں استعمال کیا ہے۔

ے کہتے ہیں لوگ اگلے زمانے کی بات ہے
غالب گئے تو تھے پہ تماشا نہیں ہوا (۸۰)

میراجی نے یہاں مرزا اسداللہ خاں غالبؔ کے اس شعر سے استفادہ کیا ہے:

ے تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اُڑیں گے پرزے
دیکھنے ہم بھی گئے تھے پہ تماشا نہ ہوا (۸۱)

چونکہ باب اول میں یہ وضاحت کر دی گئی ہے کہ شاعر اگر اپنے کلام میں تضمین کیے بغیر کسی دوسرے شاعر کے مشہور شعر کی طرف اشارہ کرے تو یہ بھی تلمیح ہو گی۔اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ غالبؔ کے مذکورہ شعر کا پس منظر واقعاتی و محاکاتی ہے اس لیے میراجی کی ہزل میں اس کا حوالہ تلمیح کے دائرے میں داخل ہے۔

فردوس:

میراجی کے ہاں یہ عربی تلمیح اس طرح مستعمل ہے۔

ے اور اب راجکمار
رشکِ فردوس محل کی زینت
یعنی شہزادی یشودھا کو لیے آتا ہے (۸۲)

اس تلمیح کی تفصیل باب دوم میں دی جا چکی ہے۔فردوس، بہشت اور باغ کے لیے استعمال ہونے والا لفظ

میراجی کے ہاں بھی حسن و جمال اور خوبصورتی کا مظہر بن کر سامنے آیا ہے۔

فلاطون:

اس تاریخی شخصیت پر میراجی کی فکر نے یوں طبع آزمائی کی ہے۔

؎ آج اقبال یہ کہتا ہے کہ عورت ہی کا شعلہ وہ جس سے یونان
حشر تک علم فلاطوں سے رہے گا زندہ (۸۳)

افلاطون اور اقبال کا ذکر گذشتہ ابواب میں ہو چکا ہے۔ یہاں میراجی عورت کی اہمیت پر بات کرتے ہوئے کہہ رہے ہیں کہ عورتیں ہی وہ شعلے ہیں جن سے افلاطون جیسے شرر پیدا ہوتے ہیں۔

کام دیو:

اس تلمیحاتی کردار نے میراجی کی فکر کو یوں متاثر کیا ہے

؎ چھڑی لڑائی
کام کی کرنی لال لہو سا بھیس بدل کر سامنے آئی
گرو کو شاپ نے دیا سہارا (۸۴)

؎ کام دیو کے تیر انوکھے، بپتا ہے انجام (۸۵)

؎ کام کا سندر مندر اپنا (۸۶)

کام کے متعلق رامائن میں لکھا ہے کہ سنسکرت لفظ ''کام'' کا مطلب لالچ، شہوت اور ہر قسم کی خواہش ہے۔ ''کام'' انسان کا اندرونی دشمن ہے جس کا اسے قلع قمع کرنا پڑتا ہے۔ گیتا کے تیسرے باب کے آخری سات شلوکوں میں یہی سبق پڑھایا گیا ہے۔۔۔۔ یقیناً کام اور کرودھ یعنی حرص اور غصہ ہی تمام گناہوں کی جڑیں ہیں۔ دل کو ان دشمنوں سے پاک کیے بغیر انسان گناہ سے ہرگز نہیں بچ سکتا۔(۸۷)

کام دیو کے متعلق محمود نیازی کی تالیفات کچھ یوں ہیں:

''کام دیو عشق و محبت کا دیوتا ہے جسے قدیم روم میں (cupid) اور یونان میں (EROS) کہا جاتا تھا۔ رگ وید میں لکھا ہے کہ''۔

''جب خدا نے دنیا کو پیدا کرنا چاہا تو سب سے پہلے کام دیو اس کے دل میں خود بخو د پیدا ہو گیا تھا۔ وہ اس وقت پیدا ہوا تھا جب کائنات تخلیق نہ ہوئی تھی۔ اس وقت نہ دیوتا تھا اور نہ انسان ۔اس لیے وہ ان سب میں ممتاز اور ہمیشہ کے لیے بڑا ہے''۔ایک روایت یہ ہے''یہ دیوتا برہما کے دل سے نمودار ہوا تھا۔ ہری وکشن پران کے مطابق یہ لکشمی کے پیٹ سے پیدا ہوا تھا جو اس زمانے (جنم) میں مایا رکمنی کہلاتی تھی۔ایک خیال یہ بھی ہے کہ کام دیو پانی سے پیدا ہوا تھا اسی لیے وہ اراجا کہلاتا ہے۔اس کو آتم بھوبھی کہا جاتا ہے جس کے معنی خود پیدا ہونے والے کے ہیں اور دوسرے دیوتاؤں کے مانند یہ اجا (غیر زائیدہ) کہلاتا ہے۔ پرانوں کے مطابق اس کی بیوی کا نام رتی یا ریوا ہے جو خواہشات کی دیوی ہے۔(۸۸)

اسی طرح کام دیوتا کے بارے میں ڈاکٹر مہر عبدالحق یوں لکھتے ہیں ۔

''ہندو دیو مالا میں کا م کو شیوا کے غیظ وغضب کے ہدف کے طور پر جانا اور پہچانا جاتا ہے ایک جن جس کا نام ''تارک'' تھا دیوتاؤں کو بہت پریشان کرتا رہتا تھا۔ دیوتا اس کی تباہی کے درپے تھے لیکن اس کی تباہی شیوا کے کسی بیٹے کے ہاتھوں ہو سکتی تھی۔ بدقسمتی سے شیوا اپنی بیوی ستی کی موت کے غم میں اتنا مغموم اور دل گرفتہ ہو گیا کہ اب اس پر محبت کا کوئی اثر ہی نہ ہوتا تھا۔ یا یوں کہتے ہیں کہ اس کے دل و دماغ سے محبت کا احساس ہی مٹ چکا تھا۔ دیوتاؤں نے کام کی منت کی کہ تم ہماری مدد کرو اور اپنے تیروں سے شیوا کا دل گھائل کر دو۔ کام کامیاب ہو گیا اور پاروتی نے (جو ستی ہی کا نیا روپ تھا) دل فگار دیوتا کو اپنی زلف گرہ گیر کا اسیر بنالیا۔شیوا نے ناراض

ہو کر کام کو تیسری آنکھ کے شعلے سے بھسم کر دیا۔۔۔۔۔۔۔ بھاگوت پران میں اس کہانی کو یوں آگے بڑھایا گیا ہے کہ کام کی موت کے غم سے اس کی بیوی رتی پاگل ہو گئی اس نے پاروتی سے استدعا کی کہ شیوا سے کہہ کر میرے خاوند کو دوبارہ زندہ کرا دو۔ پاروتی نے کہا تمھاری یہ خواہش اس طرح پوری ہو گی کہ کام سری کرشن کے بیٹے کی صورت میں پیدا ہو گا۔''(۸۹)

یہ دیوتا بہشتی حوروں اور پریوں کا مالک ہے۔ گنے کی کمان اور پھولوں کا تیر اس کے ہتھیار ہیں۔ جو سرخ جھنڈا اس کے ہاتھ میں موجود ہوتا ہے اس پر مچھلی کا نشان بنا ہے۔ اس کے مختلف ناموں میں حسین، شعلہ زن، شوخ وشنگ، سراپا خرد، مردم فریب، شمع بہار، چنچتا انگارہ، عصائے مہر حسن کا ہتھیار، صلح شکن، عیاش، دنیا کا اتالیق، کان محبت، پھولوں سے مسلح، مدن، من متھ، مار، پر دیما وغیرہ شامل ہیں۔

میرا جی نے اپنے کلام میں ''کام'' کو شہوانی خواہشات کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ چونکہ میرا جی خود بھی جنس کے معاشرتی معیاروں سے باغی تھے اس لیے ان کے ہاں کام کا مقام اونچا اور اہم ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو کام کے مندر کا پجاری سمجھتے ہیں۔ اگر چہ وہ بھی جانتے ہیں کہ کام کے تیروں کا انجام اچھا نہیں لیکن پھر بھی وہ اس جبلت کے آگے بے بس سا نظر آتے ہیں۔

کرشن:

یہ تلمیح میرا جی کے ہاں اپنا روپ یوں دکھاتی ہے۔

ے باد ل کے گھونگٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن۔۔۔ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا (۹۰)

ے آؤ چندا، کاہن نیلے منڈل کے
چمکو کرشن کنہیا اونچے جنگل کے (۹۱)

ے میرے بانکے پریمی، انوکھے کنھیا، رسیلے بہاری (۹۲)

چونکہ سری کرشن جی کو شیام اور بہاری بھی کہا جاتا ہے لہٰذا ان تلمیحات کی تفصیل بھی اس مقام پر دی جاتی ہے۔ پریم ساگر جو "بھاگوت پران" کا ہندی ترجمہ ہے میں کرشن کی پیدائش، لڑکپن اور جوانی پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ راجہ کنس جو انتہائی ظالم، جابر اور مطلق العنان بادشاہ تھا اور نسلاً دیو کا بیٹا تھا کہ کسی دیو نے اس کے باپ کا روپ بدل کر اس کی ماں سے جنگل میں اختلاط کیا تھا۔ بڑے ہونے پر اس نے اپنے باپ کو معزول کر کے تخت پر خود قبضہ کر لیا اور رام کی پوجا موقوف کرا دی۔ زمین پر دیو اور بدروحوں نے فساد برپا کر رکھا تھا۔ آخر کار دیوتاؤں نے اسے ختم کرنے کے لیے کرشن اور بلرام کو بھیجا۔ یہ وشنو کے دوبال تھے۔ اس لحاظ سے کرشن کو وشنو کا نیا روپ بھی کہا جاتا ہے۔

راجہ کنس کو بھی پتہ چل گیا تھا کہ دیوکی کے آٹھویں حمل میں کرشن پیدا ہوں گے اس نے دیوکی کی کڑی نگرانی کی اور اس کے ہر بچے کو مارتا رہا لیکن وہ کرشن کو نہ مار سکا۔ پیدائش کے بعد بھی وہ مختلف جنوں، چڑیلوں اور بدروحوں کو بھیجتا رہا کہ وہ کرشن کا خاتمہ کر دیں لیکن کسی کو بھی کامیابی نہ ہوئی۔

کرشن اور بلرام نے اپنی نوجوانی اور لڑکپن برندابن میں گزاری۔ جب یہ بانسری بجاتے تو آس پاس کی گوپیاں (چرواہوں کی بیویاں) ان کے گرد ناچنے آ جاتیں ہر گوپی یہی سمجھتی کہ کرشن اسی سے ہم رقص ہے اور اسی سے محبت کرتا ہے۔ یہیں پر رادھا نامی گوپی جو ایانا گوش کی بیوی تھی اور بہت حسین تھی کرشن کے دام محبت میں گرفتار ہوئی اور اسی محبت کے سبب تاریخ کے صفحات پر امر ہوئی۔

یہیں پر کرشن اور بلرام کی شرارتیں اور ان کے محیر العقل کارنامے شروع ہوئے۔ وہ آس پاس کے گلیوں شالوں سے مکھن چراتے اور اسی وجہ سے مکھن چور مشہور ہوئے۔ اسی دوران کرشن نے لوگوں کو اندرا کے بجائے اپنی پوجا اور اپنے لیے قربانی پر مجبور کیا۔ اندرا نے غصے میں آ کر طوفانی بادوباراں بھیجے مگر کرشن نے گوور دھن پہاڑ کا سایہ کر کے ان لوگوں کو بچا لیا۔ اس کے علاوہ جب جادوئی ہیرا کرشن کو پیش کیا گیا جس کی شرط اولین پاکدامنی ہے تو کرشن نے یہ کہتے ہوئے وہ ہیرا لینے سے انکار کیا کہ اس کی ۱۶ ہزار بیویاں ہیں۔

اس طرح پرانوں کے کرشن کے علاوہ ہمیں کرشن مہابھارت میں بھی ملتے ہیں جو ارجن کو جنگ پر آمادہ کرتا ہے۔ 'درونا چار' جیسے عظیم سپہ سالار اس کی چال کا شکار ہو جاتا ہے۔ اگر چہ یہ خود جنگ نہیں لڑتا لیکن ارجن کا رتھ

بان بن کر اسے فتح نصیب کراتا ہے۔اسی جنگ میں اس کی فوج اس کے مخالف سمت سے لڑی لیکن کامیابی کرشن بلکہ ارجن کی فوج کو ہوئی ۔ یہاں یہ بات بھی قابل غور ہے کہ کرشن کی زندگی اس قدر متنوع ہے کہ پورا دفتر بھی شاید ہی اس کی داستان حیات کا احاطہ کرسکے۔ یہاں مختصراً اشارے دے کران کی زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات کو پیش کیا گیا ہے۔اس کے علاوہ کبیرودیاپتی ،چنڈی داس اور جے دیوجیسے بھگت شاعروں نے اپنی شاعری میں رادھا (بطورروح کل)اور کرشن (بطورروح کل یابرہما) کے ازلی پریم کا ذکروالہانہ جوش وخروش سے کیا ہے۔میراجی نے عموماً چندرا کرشن اور ستاروں کو گوپیوں کے روپ میں پیش کیا ہے۔اس لحاظ سے اس تلمیح کوتشبیہاتی مقصد کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ کرشن کی بے انتہا محبت اور محبوبائیں بھی ان کی سوچ کو متاثر کرتی ہیں۔شیام اور بہاری کے روپ میں ان کانٹ کھٹ انداز بھی قابل توجہ ہے۔

کنبھ کرن:

اس تلمیحاتی شخصیت کا ذکر میراجی نے یوں کیا ہے۔

کنبھ کرن کی نیند سے صدیوں کا سویا دریودھن جاگا (۹۳)

کنبھ کرن کا دیو مالائی کردار انتہائی عجیب وغریب خصوصیات کا حامل ہے۔ یہ راکشوں کے بادشاہ راون کا بھائی تھا۔اس کی نینداور بھوک ہندوؤں میں بطورِمثال پیش کی جاتی ہے۔ جب رام چندرجی نے ہنومان،سگریو اوران کی افواج کی مدد سے لنکا پر حملہ کیا تب یہ سویا ہوا تھا۔راون کو جب اپنی شکست سامنے نظر آنے لگی تو بہت سی خوراک اورشراب کے بدلے اس نے کنبھ کرن کو جگایا اوراس کی مدد طلب کی۔اس نے دوران جنگ رام چندرجی، لکشمن اوران کی افواج کو ازحد نقصان پہنچایا اور آخر کار قتل ہوا۔اس کردار پر روشنی ڈالتے ہوئے مہر عبدالحق نے لکھا ہے:

> ''راون کے بھائی کنبھ کرن نے پیدا ہوتے ہی اپنے ہاتھ پھیلا دیے اور بھوک مٹانے کے لیے جو چیز بھی سمیٹ سکا اس نے اس کا نوالہ بنالیا۔بعد کی زندگی کے دوران ایک موقع پر اس نے پانچ سو اپسراؤں کو پکڑلیا اور ایک

موقع پر اس نے ایک سو رشیوں کی بیویوں پر ''شدید ہاتھ'' رکھا۔ اور بے شمار براہمن اور گائیں اٹھالیں۔ برہما نے کہا کہ اگر تم اپنی خواہشات کو اعتدال پر نہیں رکھو گے تو تمھیں تباہ کر دیا جائے گا۔ اس ڈر کے مارے کہ کہیں اس کا خاتمہ بے وقت نہ ہو جائے اس نے مکمل پرہیز اور زہد کی زندگی شروع کی جو دس ہزار سال تک جاری رہنی تھی۔ کچھ وقت کے بعد دیوتا ڈر گئے کہ اگر اس نے یہ ریاضت جاری رکھی تو اس کے نتیجے میں ایک تو یہ پہلے سے زیادہ مضبوط ہو جائے گا دوسرے یہ ابدیت حاصل کر لے گا۔ اور پھر یہ دیوتاؤں اور آدمیوں کو بلکہ ہر چیز کو ہڑپ کر جائے گا۔ یہ سب مل کر اس کے تدارک کے لیے برہما کے پاس گئے۔ برہما نے اپنی بیوی سرا سوتی سے کہا۔ تم اس دیو کے دل و دماغ میں اتر جاؤ اور اسے اتنا بہکاؤ اور سبز باغ دکھاؤ کہ یہ تم سے تا ابد سوتے رہنے کی نعمت مانگ لے۔ یہ منصوبہ کامیاب ہو گیا لیکن راکشس ناراض ہو گئے۔ انہوں نے برہما سے یہ ترمیم کر ڈالی کہ یہ چھ مہینوں میں ایک دن کے لیے بیدار ہو گا اور اس دن اپنی مرضی سے جو کچھ کھا سکے گا کھائے گا۔ یہ استدعا منظور کر لی گئی۔ کہا جاتا ہے کہ ایک کھانے کے دوران اس نے چھ ہزار گائیں، دس ہزار بھیڑیں، دس ہزار بکریاں، چار سو بھینس، پانچ ہزار ہرن کھا کر چار ہزار مٹکے شراب کے پی لیے اور پھر بھائی پر ناراض ہو گیا کہ مجھے کم خوراک کیوں دی گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سیلون میں اس کا گھر ۲۰۰۰۰ میل لمبا تھا اور اس کا بستر اس لمبائی پر پورا آ جاتا تھا۔''(۹۴)

اس طرح رامائین کا وہ اقتباس بھی ملاحظہ ہو جہاں سے یہ جنگ لڑنے کے لیے روانہ ہو رہا ہے:

''کنبھ کرن پر اس التجا کا اثر ہوا۔ اس نے کہا ''اب تم فکر نہ کرو۔ میں تمھارا بھائی ہوں اور تمھیں ہرگز نظر انداز نہیں کر سکتا۔ باقی یقین رکھو کہ رام اور لکشمن کے مقدر میں موت لکھی جا چکی ہے۔ میں رام کا سر تمھارے قدموں میں لا کر ڈال دوں گا اور تم وانر بادشاہ کا خون میدان جنگ میں بہتا دیکھو گے۔ رام میری لاش سے گزر کر ہی تم تک پہنچے گا اور یہ ممکن نہیں، کیونکہ کوئی مجھے شکست نہیں دے سکتا۔ روان نے خوش ہو کر کہا۔

''آؤ میرے وفادار سورما اور میرے بھائی، مصیبت کے وقت تم جیسا دوست کسے ملے گا؟ کمبھ اپنے لمبے نیزے کے ساتھ اکیلا ہی میدان جنگ میں جانے والا تھا کہ راون نے اسے روکا اور ساتھ ایک فوج بھی مدد کے لیے بھیجی۔ لمبا تڑنگا کمبھ کرن سر سے پاؤں تک زیوروں سے سجا ہوا تھا۔ جب دیو قامت راکشن کمبھ کرن شہر کی دیوار پھلانگ کر باہر آیا تو وانر بہت خوفزدہ ہوئے اور ادھر اُدھر بھاگنے لگے۔'' (۹۵)

یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کنبھ کرن اپنی جسامت اور خوراک کے لحاظ سے بے مثل تھا اور اس کی نیند چھ ماہ کے بعد ایک دن کے لیے جاگنا بھی حیران کن تھا۔ میرا جی نے اسی پس منظر میں کنبھ کرن کی نیند کا تذکرہ کیا ہے کہ دریودھن بھی شاید اسی غفلت کی نیند میں پڑا تھا اور اب بیدار ہو گیا۔

'' کیسے بھائی، پھنکا پھانسہ ''

جال میں پھانسا، سب کو بن کی سیر دکھائی' (۹۶)

میرا جی کی نظم ''ایک ہی کہانی'' کے درج بالا مصرعے مہابھارت کے اس حصے سے اخذ شدہ ہیں جہاں دریودھن جوئے میں یدھشٹر سے اس کی سلطنت، خود اسے، اس کے بھائیوں اور بیوی تک کو جیت لیتا ہے۔ مہابھارت کے مطابق راجہ پانڈو اور دھرت راشٹر بھائی تھے۔

راجہ پانڈ کے بیٹوں نے اپنی راجدھانی اندر پرست میں جبکہ دھرت راشٹر نے ہستاپور میں حکومت بنالی۔
دریودھن نے اپنے چچیرے بھائیوں کی ندعوت کی اور پھر جوئے کی محفل میں ان سے سب کچھ جیت لیا۔ آخر میں انہیں آزاد تو کردیا مگر اس شرط پر کہ (دھرت راشٹر اپنے بھتیجوں سے کہتا ہے) اب جو تمھارا ہارا ہوا مال ومتاع، ملک وسلطنت واپس دینے کے لیے دریودھن کو کہا تو وہ اس کے واپس دینے کا اس شرط پر اقرار کرتا ہے کہ تم بارہ برس بن باس اختیار کرکے گزارو اور تیرھواں سال اس طرح بسر کرو کہ کوئی دنیا میں تم کو پہچان نہ سکے اور اگر ایشور نہ کرے کہ پہچانے جاؤ تو پھر دوبارہ بارہ برس جلاوطن رہنا پڑے گا۔ بس یہی شرط ہے جو میں نے تمھیں بتائی۔ میں امید کرتا ہوں کہ تم لوگ اس کو تقدیر ایزدی اور پرماتما کی عین مرضی سمجھ کر کسی غیر شرر آمیز خیال کو دل میں جگہ نہ دے کر قبول کروگے"۔ یدھشٹر، مجھے آپ اور دریودھن کے حکم کی تعمیل کرنے میں کچھ عذر نہیں۔ (۹۷)

یوں دریودھن نے اس طریقے اور چال کے ذریعے ۱۳ سال تک کے لیے اپنے خود پیدا کردہ دشمن سے نجات پالی اور انہیں فقیرانہ لباس میں جنگلوں کی راہ دکھادی اور کچھ جاسوس بھی ان کے پیچھے چھوڑ دیے۔ میرا جی نے مہابھارت کے اس ابتدائی واقعے کو اپنے مصرعوں کے ذریعے تلمیحاً اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔

کیوں چھوڑ سنگھاسن راجہ نے بن باس لیا (۹۸)

یہ تلمیح مہاتما گوتم بدھ کے بارے میں ہے۔ گوتم بدھ کی پیدائش پر نجومیوں نے پیشن گوئی کی تھی کہ بڑا ہو کر یہ بچہ یا تو عظیم بادشاہ اور یا پھر عظیم دانا، حکیم اور فلسفی بنے گا۔ اس کی زندگی میں چار غم زدہ نشانیوں کی بھی پیشن گوئی کی گئی تھی کہ ان نشانیوں کے ملتے ہی اس کی زندگی یکسر بدل جائے گی۔

اسی وجہ سے اس کے باپ نے کم عمری ہی میں اس کی شادی کرا ڈالی اور گوتم بدھ سدھارتھ کو ہر قسم کے غم والم کے سائے سے دور اور ہر طرح کے عیش وآرام میں مگن رکھا لیکن آخر کار وہ چار نشانیاں اسے مل ہی گئیں۔

ایک دفعہ شہزادے نے ایک بوڑھے ضعیف شخص کو دیکھا جو کافی کمزور تھا اور اس وقت کے معاشرے پر بوجھ تھا۔ اس نے سدھارتھ کو ذہنی، قلبی اور روحانی طور پر بہت متاثر کیا۔ دوم ایک سخت بیمار اور زندگی سے ناامید شخص کی حالت دیکھ کر اس نے سیر وتفریح معطل کی اور بہت غمزدہ ہوا۔ سوم ایک مردے کو اور اس کے لواحقین کی حالت نے اسے جھنجھوڑا۔ چہارم ایک مطمئن سادھو درویش کی حالت نے اسے بے حد متاثر کیا۔ اور اب وہ نجات کے راستے

اورنروان کے بارے میں غوروفکر میں مبتلا ہونا شروع ہوگیا۔

یہی وہ ابتدائی واقعات تھے جس نے پس منظر بناتے ہوئے گوتم کوراج سنگھاسن چھوڑ کر بن باس اور جنگل میں فاقہ کشی کے ۶ سال گزارنے پر مجبور کیا۔میراجی کے درج بالا مصرعے کا موضوع یہی بات ہے کہ آخرکار راجہ کے دل میں کیابات ایسی سمائی کہ وہ راج پاٹ ، بیوی اور بچے تک کو چھوڑ کر صحرااور جنگل میں جا کرآباد ہوا۔اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ سچائی کی تلاش اور سکون خاطر کے لیے شہزادہ دنیا چھوڑنے پرراضی ہوااوراسی گیان دھیان اورنروان کے زیراثر نہ صرف خودکوامر کرلیا بلکہ آج ڈھائی ہزار سال کے بعد بھی دنیا میں کروڑوں کی تعداد میں پیروکاروں کا امام اور پیشوا ہے۔

گردھاری:

سوامی اپنے دیس سدھارے میں برپا کی ماری
لیکن رادھا بھی جائے گی جہاں گئے گردھاری (۹۹)

گردھاری کے معنی ہیں پہاڑ والا ، حامل کوہ ۔ یہ سری کرشن جی کا ایک لقب اور صفاتی نام ہے۔کرشن نے برانداہن کے لوگوں سے کہا کہ وہ بادلوں کی پوجا کے بجائے پہاڑ، درختوں اور جانورں کی پوجا کریں جو انہیں خوراک مہیا کرتے ہیں۔لوگوں نے ایسا ہی کیا اور وہ خود پہاڑ پر چڑھ بیٹھے۔ دراصل وہ لوگوں کو اندر کی پوجا کے بجائے اپنی پوجا پر راغب کرنا چاہتے تھے۔کرشن نے قربانی کے سارے چڑھاوے بھی خود ہی کھا لیے۔

اس بات پر اندر کو بہت غصہ آیا اور انہوں نے بادوباران کو ان لوگوں کی تباہی کے لیے بھیجا لیکن کرشن نے گووردھن پہاڑ اٹھا کر ان لوگوں پر چھتری کردیا۔ ایک ہفتے تک وہ اسی حالت میں رہے اور انہوں نے لوگوں کو بچائے رکھا۔اسی وجہ سے ان کا ایک صفاتی لقب گردھاری بھی پڑ گیا۔

چونکہ کرشن اور رادھا کی محبت امر ہے اس لیے کرشن جہاں بھی جائے گا رادھا بھی وہیں کا رخ کرے گی۔ اگر گردھاری دوسری دنیا سدھار چلے تو رادھا بھی اپنا آخری سنگھا کر کے اپنے کرشن کی لاش پرستی ہوسکتی ہے اور ستی ہوجانے میں ہی وہ اپنا مستقبل اور سکون پاتی ہے۔

گروکوشاپ اوراس کی پتنی :

یہ تلمیح میراجی نے یوں استعمال کی ہے۔

چھڑی لڑائی

کام کی کرنی لال لہو سا بھیس بدل کر سامنے آئی

گروکوشاپ نے دیا سہارا۔۔۔۔۔۔۔۔۔

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

ہم نے مانا گوروکی پتنی پھر بھی موہنی مورت ہے۔۔۔۔۔۔۔۔۔

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

گروپتنی پر ڈالے ڈورے

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

پاپ پریم کی بحث چلی تو دیوا ستھان بنارن بھومی (۱۰۰)

کوشاپ یا کوشیپ رشی مریچی کا سب سے نامور بیٹا تھا۔اس کی دو بیویوں دتی اور آدتی کے بطن سے دیوتاؤں کا جنم ہوا۔اس کا ایک بیٹا بونے کی صورت میں وشنو ہی تھا جس نے خود کو ظاہر کرنے کے لیے گروکوشاپ کا گھر چنا۔کوشاپ کی بیوی دتی سے دو بیٹے ہرن یک سیوا اور ہرن یا کشا پیدا ہوئے اور جنہیں تباہ کرنے کے لیے وشنو (جیسے دتی کی بہن آدتی کا بیٹا کہا گیا ہے)اوتار بن کر آیا گویا یہ دشمن اس کے خالہ زاد تھے۔(۱۰۱)

اسی طرح یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان رشیوں نے پاتال میں اپنی دنیا بسالی ہے۔دتی اور آدتی دکشا کی ساٹھ بیٹیوں میں سے تھیں جن کی شادی رشی کشیپ سے ہوئی آدتی کے ۱۲ بیٹے ہوئے جو سب کے سب آدتیے دیوتا تھے۔

اس طرح گروکوشاپ کا تذکرہ ہندی دیو مالا میں جگہ جگہ مختصراً آتا رہتا ہے۔میراجی نے اپنی نظم میں گروکوشاپ کی بیوی کی وجہ سے دیوتاؤں میں ہونے والی جنگ کو پیش کیا ہے۔اگر چہ یہ واضح نہیں ہوسکا کہ کس دیوتا نے گرو کی پتنی کو گمراہ کرنے کی کوشش کی تھی۔شاید کام دیوتا کی طرف اشارہ ہو۔

لامکاں:

اس تلمیح کو میراجی نے یوں برتا ہے

ے اُبلتی آگ کے شعلے خراماں ہیں
فضائے لا مکانی میں (۱۰۲)

فلسفہ، تصوف اور علم الکلام کی یہ اصطلاح مکان اور حدود و قیود کی ضد کے طور پر مستعمل ہے۔ یہ اس مقام کا نام ہے جہاں وجود باری تعالیٰ جلوہ افروز ہے۔ چونکہ اللہ تعالیٰ کی ذات کے بارے میں ہمارا تصور یہ ہے کہ وہ بے انتہا اور بے حد ہے لہٰذا مقام خداوندی کو بھی اسی ذات کی مناسبت سے لا مکان کہا جاتا ہے۔ قاضی عبدالقدوس عرشی کے مطابق:

> ''جس کا کوئی مکان نہ ہو یعنی ہر جگہ موجود رہنے والا۔ خدا تعالیٰ کی صفت لا مکان ہے وہ مقام جس میں مکانیت کی تشخیص نہ ہو۔ عالم قدس وہ جگہ جیسے نور مطلق کی خاص جلوہ گاہ کہا جاتا ہے۔ اللہ تعالیٰ کے لیے کسی مقام یا مکان کی قید نہیں ہے۔ اللہ تعالیٰ زمان و مکان کی قید سے بالاتر ہے۔''(۱۰۳)

میراجی نے اپنی اس نظم ''محبت کا گیت'' میں بڑی خوبصورتی سے معشوق کے دل میں محبت کے سوئے ہوئے نغمے بیدار کرنے کی آرزو کی ہے البتہ یہ بات قابلِ وضاحت ہے کہ اس نظم میں معشوق حقیقی ہے یا مجازی ؟ راقم کی رائے میں اس نظم کا کمال ہی یہی ہے کہ اس سے دونوں معانی اپنے مکمل تصور کے ساتھ اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں ہم کسی ایک محبت کی تخصیص نہیں کرپاتے۔ میراجی نے لا مکانی فضا سے محبت کو وابستہ کرکے اسے الوہی جذبہ بنا کر پیش کیا ہے۔

لقمان:

اس تاریخی اور تلمیحاتی کردار کا ذکر میراجی کی شاعری اور نظموں میں یوں آیا ہے۔

ے ایسی خاموشی سے اکتا کے نہانے والا
کچھ اس انداز سے اک تان لگاتا ہے کہ لقمان ہی یاد آتا ہے
جب میں یہ کہتا ہوں وہ پوچھتی ہے

کوئی پوچھے تو بھلا تان کو لقمان سے کیا نسبت ہے

اور میں کہتا ہوں لقمان کو۔۔۔لقمان کو۔۔۔۔۔یا تان کو۔۔۔۔۔رہنے دو چلو (۱۰۴)

حضرت لقمانؑ اللہ تعالیٰ کے مقربین اور برگزیدہ انسانوں میں سے گذرے ہیں۔ محققین اس بات پر اختلاف رکھتے ہیں کہ ان کا عہد اور قومیت کیا تھی، البتہ وہ اس بات پر متفق ہیں کہ عرب میں زمانہ قدیم سے ان کا نام دانائی اور حکمت کے حوالے سے معتبر گزرا ہے۔ اس کے سیاہ رنگ، پست قد اور موٹے ہونٹوں کے بارے میں بھی روایات ملتی ہیں۔ سید سلمان ندوی ''ارض القرآن'' میں اور مولانا حفظ الرحمان سیوہاروی ''قصص القرآن'' میں اس بات پر زور دیتے ہیں کہ وہ یمن کے قدیم شاہی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے نصائح واقوال سے داخلی شہادتیں تلاش کر کے انہیں حکمران یا اولی الامر طبقے کا فرد ثابت کیا ہے۔ قرآن مجید میں ان کے نام پر ایک سورت نازل ہوئی ہے جس میں وہ اپنی اولاد کو نصیحتیں کرتے ہیں۔ اس بات پر بھی اختلاف رہا ہے کہ وہ صرف دانا، حکیم اور فلسفی تھے یا پیغمبر بھی تھے اردو دائرہ مفارف اسلامیہ کے مطابق:

> ''عکرمہؓ کی روایت ہے کہ لقمان نبی تھے اور کتاب التیجان میں حضرت عبداللہ ابنِ عباسؓ سے بھی منقول ہے کہ لقمان نبی تھے (رسول نہیں تھے) لیکن البدائیہ والنہائیہ اور مواھب الرحمٰن میں عکرمہؓ والی روایت کو ضعیف اور غیر ثقہ کہا گیا ہے۔ تفسیر القاسمی میں بھی یہی رائے ظاہر کی گئی ہے اور ساتھ ہی یہ بھی مندرج ہے کہ جمہور سلف کا قول ہے کہ لقمان نبی نہیں تھے۔ جہاں تک ابن عباسؓ کا تعلق ہے البدائیہ والنہائیہ اور انبیاء قرآن میں انہیں سے ایک ایسی روایت بھی مذکور ہے کہ جس میں کہا گیا ہے کہ لقمان نبی نہیں تھے اور نہ ہی ان پر وحی نازل ہوئی۔ قرآن مجید نے لقمان کو حکیم کہا ہے اور وہ نصائح بیان کی ہیں جو انہوں نے اپنے بیٹے کو دی تھیں۔'' (۱۰۵)

اب جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ میرا جی نے اپنی نظم ''تن آسانی'' میں لقمان کو بطورِ تلمیح استعمال کر کے کیا ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے تو اس بارے میں قطعی رائے دینا مشکل ہی نہیں بلکہ شاید ناممکن ہے۔ میرا جی نے لقمان حکیم کی کسی ایک نصیحت اور قول زریں کے حوالے سے انہیں یاد کیا ہے۔ نہاتے وقت تان لگانا اور اس کے ساتھ لقمان کا یاد آنا، راقم کے خیال میں آزاد تلازمہ خیال اور ادبی تحریک ڈاڈاازم کی تو بہترین مثال ہو سکتی ہے لیکن اس کے ساتھ معنی کی ترسیل بھی کافی گنجلک ہو گئی ہے۔

لن ترانی:

ے کئی بار میں سن چکا لن ترانی (۱۰۶)

یہ تلمیح قرآن مجید سے ماخوذ ہے۔ سورۃ اعراف کی آیت نمبر ۱۴۳ کے مطابق جب حضرت موسیٰ کو وحی کے تجربے سے دوچار ہونا پڑا تو حضرت موسیٰ کے دل میں دیدارِ الٰہی کی خواہش بھی انگڑائی لینے لگی جس کا آپ نے باری تعالیٰ کے حضور اظہار کر ڈالا لیکن اللہ تعالیٰ کی طرف سے انہیں جواب موصول ہوا کہ ''لن ترانی'' یعنی تو مجھے ہرگز نہیں دیکھ سکتا بلکہ اپنے سے زیادہ مضبوط پہاڑ کی طرف دیکھ جب اس پر جلوہ باری تعالیٰ کی ایک معمولی چنگاری پڑی تو کوہِ طور جل کر سرمہ بن گیا اور حضرت موسیٰ بھی بے ہوش ہو کر گر پڑے۔ عربی، فارسی، اردو بلکہ مشرقی ادبیات میں ''لن ترانی'' اب اس واقعے کی تلمیح کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔

میرا جی نے اپنی نظم ''جستجو'' میں لن ترانی کو انہی متداول معنوں میں استعمال کیا ہے محبوب چونکہ دیدار میں ہچکچاہٹ کا شکار ہے اور کئی بار ان کا دیدار کر چکا ہے لیکن شاعر کی آرزو جوانی پر ہے اور وہ اپنی اس جستجو میں کامیاب ہونے کا مشتاق ہے۔

مجنوں:

اس نام سے میرا جی کی ایک نظم کا عنوان بھی ہے دیگر جگہوں پر یوں استعمال ہوا ہے

ے اب دنیا میں کوئی کام نہیں مجنوں ایسے دیوانے کا (۱۰۷)

ے لیکن میری آنکھوں میں تو اب بھی وہی ویرانے ہیں

جن میں مجنوں گھوم چکا ہے جن کا عالم سونا ہے (۱۰۸)

ـ جو عاقل و دانا تھا ان لمحوں میں مجنوں ہے (۱۰۹)

مجنوں کی تلمیحاتی حیثیت پر پچھلے ابواب میں قیس اور لیلیٰ کے عنوانات کے تحت تفصیلی بحث اور ان کی زندگی پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ میرا جی بھی محبوب کی ذات میں اپنے ہوش و خرد گم کرنے کے خواہاں ہیں۔ کسی حد تک تو انہیں بھی جنوں لاحق ہو چکا تھا لیکن وہ دیکھتے ہیں کہ محبت کا جواب یہاں محبت سے نہیں دیا جاتا اور اسی لیے وہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ دنیا میں اب محبت کرنے والوں کی کوئی جگہ نہیں۔

میگھ ناتھ:

اس تلمیح پر میرا جی یوں روشنی ڈالتے ہیں:

ـ چھم چھم کرتی ناچتی گاتی آئی ہے برسات
میگھ ناتھ ہیں دیوتا اس کے یہ ہے دیوا داسی (۱۱۰)

میگھ بادل کو جبکہ ناتھ کے معنی ہیں آقا۔ مراد ہے بادلوں کا آقا۔ ہندی دیو مالا میں دیوتا اندر میگھ ناتھ یعنی بادلوں، ہواؤں اور بارشوں کے دیوتا ہیں جس کی تفصیل اندر تلمیح کے ذیل میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس نظم ''جل کی ترنگ'' میں میرا جی بادلوں کو دیوتا اور برسات کو اس کی دیوداسی قرار دے کر بارش اور برسات کی کیفیت بیان کرتے ہیں۔

نوح:

یہ تاریخی شخصیت میرا جی کی نظم میں یوں جلوہ افروز ہوئی ہے۔

ـ اندھا طوفان
جس کے مٹنے پہ مجھے نوح کی یاد آتی ہے (۱۱۱)

حضرت نوحؑ کو آدم ثانی بھی کہا جاتا ہے۔ اللہ تعالیٰ کے برگزیدہ پیغمبر تھے۔ آپ نے اپنی قوم کو ایک طویل عرصے تک راہِ حق کی تبلیغ کی لیکن بہت کم لوگوں نے آپ کی پیروی قبول کی۔ جس پر قومِ نوحؑ غضب الٰہی کا ایسا نشانہ بنی کہ بدترین سیلاب نے پورے نظام زندگی کو تہہ و بالا کر ڈالا۔ اس سیلاب کا ذکر تورات انجیل اور قرآن مجید کے علاوہ ہندوؤں کی مقدس کتب میں بھی موجود ہے۔ اس طوفان سے زمین پر صرف حضرت نوحؑ کی کشتی میں

سوار افراد اور چرند پرند اور جانور ہی بچ پائے تھے۔اس ضمن میں اسی باب کی ابتداء میں دی گئی تلمیح جونوحؑ اور فاختہ کے متعلق ہے ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

میراجی کی نظم ''بعد کی اُڑان''، جنسی عمل سے گزر چکنے کے بعد کی کیفیت کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔چونکہ جنسی عمل میں بھی انسانی ذہن ایک عمیق طوفان سے گذرتا ہے اس لیے میراجی کے ذہن میں طوفانِ نوحؑ کا در آنا آزاد تلازمہ خیال کی خوبصورت مثال ہے۔یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ میراجی نے جنسی طوفان سے گزرنے پر اسے طوفانِ نوح سے مشابہ قرار دیا ہے۔

ہل من مزید:

یہ تلمیح میراجی نے اپنی نظم میں یوں برتی ہے۔

ہر اک دھڑکتی پھڑکتی ہوئی مسرت کو

پکارتا ہوا ہل من مزید آیا ہے (۱۱۲)

یہ تلمیح قرآن کریم کی سورۃ 'ق' آیت نمبر ۵۰ سے لی گئی ہے۔مذکورہ آیت کا ترجمہ یوں ہے:

ترجمہ :جس دن ہم کہیں دوزخ کو تو بھر بھی چکی اور وہ بولے کچھ اور بھی ہے۔ (۱۱۳)

چونکہ اللہ تعالیٰ کا دوزخ سے وعدہ ہے کہ وہ اسے بھر کے رہیں گے یہ اسی پس منظر کا مکالمہ ہے۔تفسیر ابنِ کثیر میں اس آیت کی وضاحت میں لکھا ہے:

''قیامت کے دن جو جنات اور انسان اس (دوزخ) کے قابل ہوں گے انہیں اس میں ڈالا جائے گا اور اللہ تبارک وتعالیٰ دریافت فرمائے گا کہ اب تو تو پُر ہوگئی؟ اور یہ کہے گی کہ اگر کچھ اور گنہگار باقی ہوں تو انہیں بھی مجھ میں ڈال دو۔صحیح بخاری میں اس آیت کی تفسیر میں یہ حدیث ہے کہ رسولﷺ نے فرمایا جہنم میں گنہگار ڈالے جائیں گے اور وہ زیادتی طلب کرتی رہے گی یہاں تک کہ اللہ تعالیٰ اپنا قدم اس میں رکھے گا پس وہ کہے گا

بس بس مسند احمد کی حدیث میں یہ بھی ہے کہ اس وقت یہ سمٹ جائے گی
اور کہے گی تیری عزت و کرم کی قسم بس بس۔"(۱۱۴)

یہ گنہگاروں اور کفار کی وعید اور ڈرانے کا بہت ہی خوبصورت انداز ہے کہ دوزخ کی ہولناک، گہرائی، گیرائی اور بھوک ان کے سامنے بیان کی جائے۔ اسی سے اردو میں ہل من مزید کی تلمیح سامنے آتی ہے۔

میراجی نے اپنی نظم "تہنیت عید" اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی اور اختر الایمان کو پیش کی۔ "ہل من مزید" کو انھوں نے عید کی خوشیوں اور مسرتوں کے حوالے سے استعمال کیا ہے۔ یعنی اپنے تلمیحاتی سیاق و سباق سے ہٹ کر یہ لغوی معنی کے قریب آ جاتا ہے۔ اسے تلمیحات میں اس لیے شامل کیا گیا ہے کہ با ایں ہمہ یہ قرآن مجید کی آیت کا حصہ ہے اور یہی وجہ اسے تلمیح کے دائرے میں داخل کرنے کو کافی ہے۔

حواشی

(۱)	کلیاتِ میراجی	ص:۵۴۹
(۲)	ایضاً	ص:۶۸
(۳)	تلمیحاتِ اقبال	ص:۶۲
(۴)	کلیاتِ میراجی	ص:۲۲۵
(۵)	روایاتِ تمدن قدیم	ص:۲۳۲،۲۳۱
(۶)	تلمیحاتِ اقبال	ص:۱۴۶
(۷)	کلیاتِ میراجی	ص:۴۷۴
(۸)	کلیاتِ اقبال (ضربِ کلیم)	ص:۸۰
(۹)	کلیاتِ میراجی	ص:۶۰
(۱۰)	ایضاً	ص:۶۵
(۱۱)	ایضاً	ص:۳۴۴
(۱۲)	ایضاً	ص:۳۹۹
(۱۳)	ایضاً	ص:۴۱۰
(۱۴)	ایضاً	ص:۵۳۷
(۱۵)	ہندوصنمیات	ص:۸۵،۸۴
(۱۶)	مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلحات	ص:۴۲
(۱۷)	رسوم ہند از پیارے لال آشوب	ص:۲۰

(۱۸) کلیاتِ میراجی ص:۸۱

(۱۹) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اول ص:۱۰۳۳

(۲۰) کلیات میراجی ص:۱۱۸

(۲۱) عہد نامہ قدیم (پیدائش) ص:۱۰

(۲۲) کلیات میراجی ص:۵۸

(۲۳) ایضاً ص:۳۱۱

(۲۴) ایضاً ص:۵۲۰

(۲۵) ایضاً ص:۴۱۲

(۲۶) ہندو صنمیات ص:۲۹۰

(۲۷) روایات تمدن قدیم ص:۲۰۴

(۲۸) دیومالائی جہاں ص:۵۹

(۲۹) کلیات میراجی ص:۲۲۸

(۳۰) ایضاً ص:۲۵۵

(۳۱) ہندو صنمیات ص:۴۶۴

(۳۲) کلیات میراجی ص:۴۷۴

(۳۳) ایضاً ص:۵۷۹

(۳۴) ایضاً ص:۲۰۸

(۳۵) ایضاً ص:۲۰۹

(۳۶) ایضاً ص:۱۷۳

(۳۷) ایضاً ص:۳۳۷

(۳۸) ایضاً ص:۵۲۶

(۳۹) کلیاتِ میراجی ص:۵۲۹

(۴۰) ایضاً ص:۳۳۷

(۴۱) کلیاتِ میراجی ص:۵۵۸

(۴۲) تلمیحاتِ غالبؔ ص:۸۸

(۴۳) کلیاتِ میراجی ص:۲۲۸،۲۳۰

(۴۴) ہندوصنمیات ص:۴۶۳،۴۶۴

(۴۵) کلیاتِ میراجی ص:۱۲۲

(۴۶) ایضاً ص:۳۸۸

(۴۷) ایضاً ص:۴۳

(۴۸) ایضاً ص:۸۳

(۴۹) ایضاً ص:۱۵۶

(۵۰) ایضاً ص:۱۸۰

(۵۱) ایضاً ص:۴۶۴

(۵۲) روایاتِ تمدنِ قدیم ص:۲۳۸

(۵۳) کلیاتِ میراجی ص:۱۵۱

(۵۴) ایضاً ص:۵۸

(۵۵) ایضاً ص:۹۴

(۶۵) ایضاً ص:۸۰

(۵۷) ایضاً ص:۳۱۱

(۵۸) ایضاً ص:۳۵۳

(۵۹) ایضاً ص:۵۷۶

(۶۰) ہندوصنمیات ص:۲۲۹

(۶۱) کلیاتِ میراجی ص:۳۸۹

(۶۲) کلیاتِ میراجی ص:۴۲۹

(۶۳) اُردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد:۱۰ ص:۴۴۵

(۶۴) کلیاتِ میراجی ص:۵۸

(۶۵) ایضاً ص:۵۱۹

(۶۶) ایضاً ص:۳۴۶

(۶۷) وکی پیڈیا۔کام، بتاریخ ۸ جون ۲۰۱۲، بمقام ملاکنڈ خیبر پختونخواہ پاکستان

(۶۸) میراجی کا سفرِشوق از جمیلہ شاہین مشمولہ میراجی ایک مطالعہ، مرتبہ، جمیل جالبی، ص:۳۱۳

(۶۹) کلیاتِ میراجی ص:۱۸۲

(۷۰) ہندوصنمیات ص:۶۱، ۶۲

(۷۱) کلیاتِ میراجی ص:۵۱۲

(۷۲) ایضاً ص:۲۳۰

(۷۳) ایضاً ص:۸۱

(۷۴) ایضاً ص:۹۴

(۷۵) ایضاً ص:۳۲۰

(۷۶) ایضاً ص:۳۷۶

(۷۷) ایضاً ص:۴۱۲

(۷۸) روایاتِ تمدنِ قدیم ص:۲۰۳، ۲۰۴

(۷۹) افاداتِ سلیم ص:۱۷۱، ۱۷۲

(۸۰) کلیاتِ میراجی ص:۵۸۳

(۸۱) دیوان غالب، اسداللہ خاں غالبؔ ص:۲۱

(۸۲) کلیات میراجی ص:۲۲۹

(۸۳) ایضاً ص:۴۷۴

(۸۴) ایضاً ص:۲۱۸

(۸۵) ایضاً ص:۳۰۸

(۸۶) ایضاً ص:۵۱۵

(۸۷) رامائن ترجمہ یاسر جواد ص:۲۳۰

(۸۸) خزانہ تلمیحات ص:۳۲۵

(۸۹) ہندو صنمیات ص:۲۶۵

(۹۰) کلیات میراجی ص:۵۸

(۹۱) ایضاً ص:۴۰۹

(۹۲) ایضاً ص:۵۲۰

(۸۳) ایضاً ص:۳۸۸

(۹۴) ہندو صنمیات ص:۳۳۴

(۹۵) رامائن، ترجمہ، یاسر جواد ص:۳۴۷

(۹۶) کلیات میراجی ص:۳۸۸

(۹۷) مہابھارت، از ٹھاکر سکھ رام داس چوہان ص:۶۰، ۶۱

(۹۸) کلیات میراجی ص:۱۵۶

(۹۹) ایضاً ص:۳۵۳

(۱۰۰) ایضاً ص:۲۱۸

(۱۰۱) ہندو صنمیات ص:۳۴۰

(۱۰۲) کلیات میراجی ص:۴۴۴

(۱۰۳) اردو تلمیحات واصطلاحات ص:۳۴۱

(۱۰۴) کلیات میراجی ص:۱۷۶

(۱۰۵) اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد:۱۸ ص:۱۳۱

(۱۰۶) کلیات میراجی ص:۳۴۰

(۱۰۷) ایضاً ص:۲۰۵،۲۰۶

(۱۰۸) ایضاً ص:۴۶۱

(۱۰۹) ایضاً ص:۴۹۵

(۱۱۰) ایضاً ص:۱۸۰

(۱۱۱) ایضاً ص:۱۱۷

(۱۱۲) ایضاً ص:۵۷۳

(۱۱۳) القرآن پارہ ۲۶ سورۃ ق، آیت، ۳۰

(۱۱۴) تفسیر ابن کثیر جلد پنجم ص:۱۶۷

باب پنجم

مجید امجد کی تلمیحات

آدم:

مجید امجد کی نظموں میں یہ تلمیح یوں استعمال ہوئی ہے۔

؎ ہم تک پہنچی عظمتِ فطرت، طنطنۂ آدم (۱)

؎ ضرور اک روز بدلے گا نظامِ قسمتِ آدم (۲)

؎ مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک اے آدم کی آل (۳)

آدمؑ وہ پہلے انسان تھے جسے اللہ تعالیٰ نے تخلیق کیا۔ وہ اللہ تعالیٰ کے پہلے پیغمبر تھے۔ زمین پر نسل انسانی ان ہی سے آگے بڑھی۔ ان کی پیدائش، زندگی، قیامِ جنت اور زمین پر آمد، ان کی زوجہ حضرت حواؑ، شجرِ ممنوعہ وغیرہ پر پچھلے ابواب میں تفصیلاً بحث کی جا چکی ہے مجید امجد کے ہاں آدم انسانوں کے جدِ اعلیٰ کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ارناؤس:

مجید امجد کی نظم میں یہ تلمیح ان کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' (۴) میں نغمۂ کواکب کے تحت گیت گاتا ہوا سامنے آتا ہے۔ یہ یونانی دیوتا دیوی گیا (زمین) کا اولین فرزند تھا جو بعد میں اس کا شوہر بھی بنا۔ ارناؤس کے چھ بیٹے اور اتنی ہی بیٹیاں تھیں، اس کی اولاد میں سزا اور انتقام کے دیوتا بھی شامل ہیں۔ دیوتا ارناؤس نے اپنی طاقت کی شدت کو کم کرنے کے لیے اسے زمین میں انڈیلا جس نے دیوی زمین کو شدید تکلیف میں مبتلا کیا۔ اس تکلیف کی شدت نے زمین دیوی کو مجبور کر دیا کہ وہ اپنے سب سے چھوٹے بیٹے دیوتا کرونس کو اپنے باپ کے قتل پر راضی کرے تاکہ درد کی کمی کے ساتھ ساتھ مزید بدصورت اولاد کی پیدائش بھی نہ ہو سکے۔ ایک رات جب ارناؤس، دیوی گیا کے ساتھ سویا تو کرونس نے اسے درانتی سے مار کر ٹکڑے کر دیا اور اس کے اعضاء سمندر برد کر دیے جس نے سفید جھاگ کی صورت اختیار کی اور آخر کار اسی سفید جھاگ سے ایفروڈائٹ (محبت اور ہوس کی) دیوی نے جنم لیا اور

یوں یہ اپنے بیٹے کے ہاتھوں ہلاک ہوا۔(۵)

مجید امجد کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' ایک مشکل اور پیچیدہ نظم ہے جس میں ستارے دیوتاؤں کی شکل میں گیت گاتے ہوئے سامنے آتے ہیں۔اس نظم میں ارناؤس زندگی کے حقائق اور تلخ تجربات کو شاعرانہ انداز میں ہمارے سامنے لا رہا ہے۔

پلاطو:

یہ تلمیح بھی مجید امجد کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب''(۶) سے ماخوذ ہے۔کلاسیکل یونانی میتھالوجی میں اسے زیرِ زمین جرائم پیشہ عناصر (انڈر ورلڈ) کا بادشاہ کہا جاتا ہے۔قدیم ترین یونانی مذہب میں پلوٹو بعد الموت زندگی کی نگرانی پر مامور اور نیک نامی کا حامل نظر آتا ہے۔تلمیحاتی ادب میں پلوٹو ظالم بادشاہ کا روپ لیے ہوئے ہے لیکن دیوی پرسپونا کا مہربان شوہر بھی بن کر ظاہر ہوتا ہے۔چونکہ دولت کا تعلق بھی زیرِ زمین خزانوں سے ہے اس لیے اسے دولت کا دیوتا بھی سمجھا جانے لگا(۷)

مجید امجد کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' میں پلاطو بھی نغمۂ کواکب کی ذیل میں زندگی کے حقائق کی پردہ کشائی کرتے ہوئے سامنے آتا ہے۔

تسنیم:

یہ تلمیح مجید امجد کی شاعری میں یوں اپنی جگہ بناتی ہے۔

ے اپنی اپنی اناؤں کے ان بے تسنیم بہشتوں میں سب الگ تھلگ ہیں (۸)

ے ترے لیے جھکے مینائے کوثر و تسنیم
ترے لیے کھلیں دریائے روضہ رضواں (۹)

تسنیم قرآن وحدیث سے ماخوذ تلمیح ہے جو جنت کے ایک خاص چشمے کا نام ہے۔اس چشمے کا پانی اللہ تعالی کے مقربین اور وہ لوگ جو جنت میں بلندترین درجات کے حامل ہوں گے کو پلایا جائے گا۔اس کی تاثیر اور خوبی ناقابلِ بیان ہے۔پچھلے ابواب میں بھی اس تلمیح کا ذکر موجود ہے۔

مجید امجد نے تسنیم کا ذکر بہشت اور اس کے دیگر لوازمات یعنی کوثر، رضوان وغیرہ کے ساتھ کیا ہے۔وہ اسے

جنت کا بہترین تحفہ خیال کرتے ہیں اور بے تسنیم بہشت ان کے خیال میں بے معنی سا ہی ہے۔اس لحاظ سے تسنیم کو وہ جنت کا لازمہ خیال کرتے ہیں۔

جم، جام جم:

یہ تلمیح مجید امجد کے منظومات میں یوں آئی ہے۔

ے نظامِ زیست کا دریائے خوناب پسینوں، آنسوؤں کا ایک سیلاب

ے کہ جس کی رو میں بہتا جا رہا ہے گداگر کا کدو بھی جام جم بھی (۱۰)

ے جہانِ قیصر و جم کی شگفتہ راہوں پر

ضعیف قدموں کے چلتے نشان بکھرتے گئے (۱۱)

ے جام جم سے نہ ڈریں شوکت کَے سے نہ ڈریں (۱۲)

بادشاہ جمشید اور اس کے جام پر مفصل بحث پہلے سے کی جا چکی ہے اور یہ بات بھی واضح کر دی گئی ہے کہ ایران قدیم کے کیانی خاندان کے بادشاہ کےخسرو کا جام جہاں نما جام جم سے الگ تھا۔مجید امجد نے اپنے شاعرانہ اسلوب اور مزاج کے مطابق اپنی شاعری میں اس تلمیح کو جگہ دی ہے۔عموماً شعراء کے ہاں جام جم اور جمشید کی سلطنت ایک ایسی صورتحال پیدا کرتا ہے جس کے پس منظر میں انسانی ہوس اور لالچ صاف جھلکتے نظر آتے ہیں اس کے برعکس مجید امجد کے ہاں یہ چیزیں بھی کچھ خاص قابلِ رشک نہیں ہیں۔اور جام جم اور جہان جم پر بھی اداسی، غم اور خوف کی دبیز تہہ لپٹی معلوم ہوتی ہے۔

جبرائیل:

یہ تلمیح مجید امجد نے یوں برتی ہے۔

ے تیرے دل میں جلوۂ ربِ جلیل

تیری محفل میں سرودِ جبرائیل (۱۳)

جبرائیل سریانی زبان کا لفظ ہے جو جبر اور ایل سے مرکب ہے۔جبر کے معنی عبد اور ایل کے معنی اللہ کے ہیں پس اس مرکب کلمے کے معنی عبداللہ ہوئے۔بعض علماء کے نزدیک یہ لفظ عبرانی ہے جس میں جبر کے معنی قوت یا

قدرت کے ہیں اور ایل بہ معنی اللہ۔ اس لحاظ سے اس کے معنی قوۃ اللہ یا قدرت اللہ کے ہیں۔ (۱۴)

حضرت جبرائیل یا جبرائیلؑ اللہ تعالیٰ کے مقرب ترین چار فرشتوں میں سرفہرست ہیں۔ تمام پیغمبروں تک پیغام الٰہی کا پہنچانا ان کا کام تھا۔ آنحضرتﷺ کے پاس بھی وحی لانے کا فریضہ جبرئیلؑ نے انجام دیا۔ حضورﷺ کا شق الصدر اور شبِ معراج آسمانی سفر جبرائیل ہی کی معیت میں ہوا۔ قرآن وحدیث میں ان کا ذکر بے شمار دفعہ آیا ہے۔

مجید امجد کی نظم ''محبوب خدا'' ایک نعتیہ نظم ہے۔ اس نظم کے ابتدائی حصے میں شاعر حضورﷺ کی شان اقدس پر شعر کہتے ہوئے بتاتے ہیں کہ آپﷺ کا مبارک دل انوار الٰہی سے لبریز تھا اور آپﷺ کی محفل میں جبرئیل کی سریلی آواز یعنی وحی الٰہی کا آنا جانا معمول تھا۔ سرود جبرائیل کو اپنے شعری تناظر کی وجہ سے تلمیح کے دائرے میں داخل کیا گیا ہے کہ یہاں مراد حضورؐ کی بعثت سے تارحلت جبرائیلؑ کی آمد اور وحی کی ترسیل ہے۔ شاعر پیغمبر خدا کی شان اقدس اس زاویے سے بیان کر رہے ہیں کہ جبرائیلؑ بھی آپ کی محفل اور صحبت میں شریک ہوتے رہے ہیں۔

جحیم:

مجید امجد نے اس تلمیح کو اپنی نظم میں یوں سمویا ہے۔

ع یہ سرزمین جو ہے نقش جحیم سوزاں کا (۱۵)

جحیم قرآن وحدیث سے ماخوذ ہے۔ یہ تلمیح دوزخ کی وادیوں اور مدارج میں سے ایک ہے۔ دوزخ اللہ تعالیٰ سے سرکشی کرنے والوں کا مسکن ہوگا اور جحیم مشرکوں اور بت پرستوں کا مستقر ہوگا۔ اس کی مزید تفصیل پچھلے ابواب میں دوزخ اور جہنم کی ذیل میں دی جا چکی ہے۔

مجید امجد شہر ''جھنگ'' کے طبعی جغرافیے اور آب وہوا کے پیش نظر وہاں کی سخت گرمی اور زمین کو جحیم سوزاں سے تشبیہ دیتے ہیں۔ چونکہ مجید امجد کے خیال میں شہر جھنگ میں تمام اعلیٰ وارفع انسانی اقدار مفقود ہیں اور نور کی جگہ ظلمت نے لے لی ہے اس لیے وہ اسے جحیم سوزاں کہتے ہیں۔

جہانگیر:

مجید امجد نے '' شبِ رفتہ'' میں ''مقبرہ جہانگیر'' (۱۶) کے عنوان سے ایک خوبصورت نظم لکھی ہے۔ یہ تلمیح

اسی عنوان سے لی گئی ہے۔ یہ مقبرہ مغل بادشاہ شاہ جہان نے اپنے والد نورالدین جہانگیر کا بنوایا جبکہ بعض روایات کے مطابق یہ مقبرہ جہانگیر کی بیوی نور جہان کا تعمیر کرایا ہوا ہے۔ جہانگیر کا مقبرہ ہونے سے پہلے یہ مہدی قاسم خان باغ کہلاتا تھا۔ (۱۷)

یہ لاہور سے کچھ فاصلے پر راوی کی دوسری طرف شاہ درہ میں واقع وسیع وعریض احاطے پر مشتمل ہے جس میں چمن، کیاریاں، سڑکیں اور خوبصورت درخت آج بھی مرجع خلائق ہیں۔اگرچہ انقلابات زمانہ سے برجو اور میناروں کا حال کچھ زیادہ اچھا نہیں رہا۔سکھ دورِ حکومت میں یہاں اور پاس ہی واقع مقبرہ نور جہان سے بہت کچھ قیمتی پتھر اکھاڑ کر لوٹ لیے گئے لیکن ان سب حالات کے باوجود بھی یہ مقابر آج بھی عبرتِ انسانی کے لیے استادہ اور موجود ہیں۔ کہتے ہیں کہ جہانگیر کے موت سے نور جہان کے موت تک جو دس سال سے زیادہ عرصے پر محیط ہے نور جہان نے نہ قیمتی لباس زیب تن کیا اور نہ ہی خوشی اور شادی کے محفلوں میں شرکت کی بلکہ یہاں تک کہا جاتا ہے کہ نور جہاں نے تقریباً اٹھارہ سال تک اس قبر کی مجاوری کی اور یہی انتقال کرگئی۔ (۱۸)

مجید امجد نے اس گورستان اور جہانگیر کی عظمت کا موازنہ کر کے بڑی خوبصورت نظم تخلیق کی۔انسان بہر حال فانی ہے۔ بادشاہ، گدا محلا ورجھونپڑی کی کوئی تخصیص نہیں۔ یہ نازوں پلا جسم آخر کو دیمک ومور کی خوراک بنا ہے۔دوام کسی بھی شے کو نہیں اور درد اور مایوسی ہر واپسی کے سفر کا لازمہ ہے۔مجید امجد نے اپنی زندگی اور احساس کے حوالے سے مقبرہ جہانگیر پر بڑا ابھر پور اور سبق آموز تبصرہ کیا ہے۔

چراغِ طور:

اس تلمیح کو مجید امجد کے تخیل نے اپنی نظم میں یوں پرویا ہے۔

ـ چراغِ طور سے بھی بڑھ کے تابناک چراغ (۱۹)

اس طرح ''شمع طور'' اور وادی ایمن کو مجید امجد نے اپنی نظم میں یوں استعمال کیا ہے۔

ـ نہ عکس سے خاک کہیں اور نہ رقصِ نور کہیں
نہ کوئی وادی ایمن نہ شمع طور کہیں (۲۰)

چراغ طور اس روشنی کی طرف تلمیحاتی اشارہ ہے جو حضرت موسیٰؑ کو کوہِ طور پر اس وقت نظر آئی تھی جب آپ

مدین سے واپس مصر کے طرف جا رہے تھے۔ آپ کی اہلیہ بیمارتھی اور آگ کی ضرورت تھی آپؑ کے پاس آگ سلگانے کے جو اپنے وسائل تھے ان کی ناکامی کے بعد آپؑ نے اردگرد نگاہ دوڑائی۔ دور پہاڑ پر آپؑ کو کچھ روشنی نظر آئی اور وہیں سے آگ لانے کو روانہ ہوئے اور اسی مقام پر آپؑ پر وحی اتری اور ذاتِ باری تعالیٰ سے ہم کلامی کا شرف حاصل ہوا اور آپؑ کو معجزات سے نواز اگیا۔ یہی پر آپؑ کی شریعت اور تورات آپؑ پر اتاری گئی اور اسی شریعت کے نتیجے میں بنی اسرائیل میں ہدایت اور نور پھیلا اور ان کی گمراہی کم ہوئی۔

مجید امجد نے اپنی نظم ''گلی کا چراغ'' میں بڑی خوبصورتی سے اس چراغ کو اپنا موضوع سخن بنایا ہے۔ وہ اس چراغ کو بہترین راہنما خیال کرتے ہیں اور تاریکی اور ظلمت سے لڑنے والی واحد ہستی ان کے خیال میں بھی رشد و ہدایت کا سبب ہے۔ یہ تاریکی کا خاتمہ کرتا ہے اور ظلمتوں کے جہان میں روشنی اور نور کا معتبر حوالہ ہے۔ چونکہ وحی اور پیغمبری کا سلسلہ ختم ہو چکا ہے، اسلامی عقائد کے مطابق آئندہ کوئی نبی نہیں آئے گا۔ اس لیے وہ اس چراغ کو'' چراغِ طور'' سے تشبیہ دیتے ہیں اور شاعرانہ مبالغے سے کام لیتے ہوئے کہتے ہیں کہ گلی کا چراغ، چراغ طور سے بڑھ کر روشن ہے۔ اس طرح دوسری جگہ شمع طور اور وادی ایمن کے تراکیب کے پردے میں وہ الہام، نور اور علم کی سچائی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

چشم اثیر:

مجید امجد نے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

ے زمہریری ہوا کے جھونکوں سے
ڈبڈبائی ہوئی سی چشم اثیر (۲۱)

اثیر اس قدیم بطلیموسی تصورِ کائنات کا عکس ہے جو مسلمانوں کے علم ہیئت پر پڑا۔ اس سے مراد وہ آخری اور بلندتر آسمان تصور ہوتا تھا۔ جس کی حدود لامتناہی ہیں۔ اس کا کوئی ٹھوس ثبوت نہ مسلم علمائے فلکیات کے پاس تھا اور نہ یونانی اور ہندی علماء کے پاس محض تصورات کے طور مارنے عجیب وغریب اور خیالی دنیائیں آباد کر رکھی تھیں۔ اردو لغت کے مطابق اثیر کے معنی ہیں:

'' فلک الافلاک، سب سے اونچا اور بڑا کرہ یعنی نواں آسمان (بشیر چرخ

وغیرہ کے ساتھ مستعمل)مجاز اُبلند'' (۲۲)

مجید امجد نے اپنی نظم ''آہ یہ خوش گوار نظارے'' میں ساحلی پہاڑ اوراس کے اردگرد کی پرکیف اوررومان پرور فضا کی خوبصورت عکاسی کرنے کے بعداس وادی، پہاڑ اور ماہریالی میں جذب ہو جانا چاہتے ہیں۔ بادلوں، ٹھنڈی ہواؤں اور کہر نے ایسی کیفیت پیدا کردی ہے کہ آسمان کی آنکھ ڈبڈبائی ہوئی ہے اوروہ کسی بھی لمحے آنسواور بارش برسادینے کو تیار ہے۔

حشمتِ روم:

حشمتِ روم سے اورصولت رے سے نہ ڈریں (۲۳)

اگرچہ حشمتِ روم کے پس منظر میں کوئی خاص مشہورواقعہ کارفرمانہیں لیکن اس کے پسِ پشت ایک پوری تہذیب اوراہلِ کلیسا کی آج کی دنیامیں بےانتہامادی ترقی ضرورکارفرما ہے۔ اوراسی وجہ سے اسے تلمیح شمار کیا گیا ہے۔ روم اسلامی سلطنت کے قیام کے وقت اس وقت کی دنیا کی عظیم بادشاہت تھی۔ اس کے علاوہ صلیبی جنگوں کے دوران بھی پاپائے روم کی پیروی میں اسلامی سلطنت کو بہت نقصان پہنچایا۔

مجید امجد کے عہد میں بھی اہلِ کلیسا کی اسلام دشمنی اور سامراجی ہتھکنڈے دنیاپرراج کررہے تھے۔ اور آج بھی دنیا کے معاشی نظام، میڈیا اورملٹی نیشنل کمپنیوں کی صورت میں یہ جبر واستحصال کسی نہ کسی صورت جاری ہے۔ مجید امجد اہلِ ہند، پاکستانیوں اور مسلمان نوجوانوں کو بےعملی اورغفلت سے جگانے کے لیےان کے احساس محرومی کو زائل کرتے ہوئے کہہ رہے ہیں کہ ہمیں عمل اوراستقلال کی ضرورت ہے۔ اس نظم اوردرج بالامصرعے پرفکرِاقبال کے اثرات بھی محسوس کیے جاسکتے ہیں۔

حضرت زینبؓ:

مجید امجد نے اسی عنوان (۲۴) سے اپنی کتاب ''امروز'' میں نظم شامل کی ہے۔

آپ حضرت علیؓ اورحضرت فاطمہؓ کی بیٹی اورنواسی رسول ﷺ تھیں۔ آپؓ کی تاریخ پیدائش ۵ جمادی الاول ۵ہجری یا ۶ہجری میں ہوئی۔ وجہ تسمیہ پرعلامہ نجم الحسن کراروی نے یوں تبصرہ کیا ہے:

''بہ روایت زینب عبرانی لفظ ہے جس کے معنی بہت زیادہ رونے والے کے ہیں۔ ایک روایت میں ہے کہ یہ

لفظ زین اوراب سے مرکب ہے یعنی باپ کی زینت، پھر کثرتِ استعمال سے زینت ہوگیا۔ایک روایت میں ہے کہ آنحضرتؐ نے یہ نام بہ حکمِ رب جلیل رکھا تھا جو بذریعہ جبرائیل پہنچا تھا۔'' (۲۵)

حضرت علیؓ نے ان کا نکاح حضرت عبداللہ بنِ جعفر طیارؓ سے کرایا۔آنحضرتؐ اور حضرت فاطمہؓ کی وفات کے بعد آپؓ کی زندگی کی مشکلات میں اضافہ ہوتا گیا۔کربلا کے میدان میں تمام اہلِ بیت مردوں کی شہادت کا سانحہ ان کے غم کی معراج تھا۔لیکن آپؓ کی بہادری اور فراست کا کمال ملاحظہ ہو حضرت زین العابدین کو ان لوگوں کے ظلم سے بچالیا۔یزید کی دربار میں اپنی حقانیت ثابت کی۔ وہ ہر جگہ اپنے بھائی اور اہلِ خاندان پر ہونے والے مظالم کو ایسے پراثر انداز میں بیان کرتی رہیں کہ آخر کار والئی مدینہ کو ان سے خطرہ محسوس ہوا اور انہیں مدینے سے ہجرت پر مجبور کردیا گیا۔ آپؓ کا روضہ شام میں ہے اور اس مقام کا نام زینبیہ پڑ گیا ہے جو آج بھی مرجع خواص وعوام ہے۔آپؓ کی کرامت اور سخاوت کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ جب سیدہ مدینے کے قریب پہنچی تو انہوں نے لوٹ کے واپس شدہ زیور اور سامان میں سے قیمتی چیزیں لے کر اس شخص کو دیں جو شام سے مدینہ تک بطورِ محافظ کے ساتھ آیا تھا اور معذرت فرمائی کہ ہمارے پاس مالِ دنیا سے کچھ نہیں ورنہ ہم اور خدمت کرتے۔ (۲۶)

مجید امجد نے بھی اپنی نظم ''حضرت زینبؓ میں ان کے حوصلے، صبر، اولوالعزمی اور جرأت کی داد دی ہے۔ان کے خیال میں اپنے تمام اہلِ خانہ کی سربریدہ لاشوں اور اُجڑے خیموں کو دیکھنے کی تاب صرف آپؓ میں تھی۔اسی طرح شہنشاہ وقت کے سامنے صدائے حق بھی آپؓ ہی نے بلند کی اور آخر کار آپؓ کے خیمے اجاڑنے والوں کے اپنے خیام نیست ونابود ہو گئے۔

خسرو:

اس تلمیح کو مجید امجد نے یوں برتا ہے

تجھ کو میری بے بسی کا واسطہ

اپنی شانِ خسروی کا واسطہ (۲۷)

خسرو ایران کے قدیم ترین بادشاہوں میں سے تھا۔اپنی افواج، شان وشوکت اور جاہ وجلال کے حوالے سے جانا پہچانا جاتا ہے۔پچھلے ابواب میں اس تلمیح کی مزید تفصیل ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔مجید امجد آنحضرتؐ کی بارگاہ

میں ہدیہ نعت پیش کرتے ہوئے امت پر رحم اور عطا کی درخواست کرتے ہیں۔ وہ اپنی بے بسی کا واسطہ دیتے ہوئے حضورؐ سے مخاطب ہیں کہ آپ کو اپنی خسروی شان کا واسطہ کہ ہم پر رحم کر۔ یہاں وہ تشبیہاتی انداز میں حضورﷺ کی فقیرانہ شان کو شان خسروی قرار دے کر اور اس شان کا واسطہ دے کر ان سے رحمت وعطا کی درخواست کرتے ہیں۔

خضرؑ:

مجید امجد کی نظم میں یہ تلمیح یوں مستعمل ہے۔

ے زیبا ہے گر کہیں تجھے خضر رہ حیات (۲۸)

حضرت خضرؑ اللہ تعالیٰ کے برگزیدہ پیغمبر تھے۔ ان کی حیات وممات کے بارے میں بہت زیادہ اور مختلف قسم کی روایات اسلامی ادب میں بھی در آئیں ہیں۔ ان کے نام کے بارے میں قصص الانبیاء میں لکھا ہے

''امام بخاریؒ نے حضرت ابو ہریرہؓ کی روایت بیان کی ہے کہ رسول اللہؐ نے فرمایا ''ان کا نام خضر اس لیے ہوا کہ ایک بار وہ سفید خشک گھاس پر بیٹھے تھے جب اٹھے تو دیکھا کہ گھاس سرسبز (خضراء) ہو کر لہلہا رہی ہے۔'' (۲۹)

قرآن مجید میں اس کا نام مذکور نہیں البتہ احادیث مبارکہ میں ان کا ذکر کافی ملتا ہے۔ قرآن کریم کی سورۃ کہف میں حضرت موسیٰ نے جس صالح کی معیت میں سفر کیا اور ان سے علم کی روشنی حاصل کرنے کی کوشش کی۔ علماء اور محدثین کے خیال میں یہی حضرت خضرؑ تھے۔ ڈاکٹر عبدالغفار کوکب اس بارے میں یوں لکھتے ہیں:

'' خضر کے لغوی معنی راستہ دکھانے والا اور راہنما کے ہیں بعض روایات کے مطابق دریاؤں اور سمندروں پر اس کا کنٹرول ہے۔ یہ بھٹکے ہوئے لوگوں کو راستہ دکھاتے ہیں۔ سبز لباس ان کا لبادہ ہے۔ انہوں نے آب حیات پی کر حیات جاودانی حاصل کی ہوئی ہے۔ کچھ محققین تو انہیں پیغمبر کا درجہ بھی دیتے ہیں۔ حضرت موسیٰ سے انہی کی ملاقات ہوئی تھی اور شریک سفر بننے کے لیے حضرت موسیٰ نے ان کی اس شرط کو تسلیم کیا تھا کہ وہ جناب

خضر کی کسی بات پر معترض نہیں ہوں گے۔ تاہم دورانِ سفرانہوں نے تین بار اعتراض کیا اور خاموش نہ رہ سکے۔

۱۔ جب کشتی میں سوراخ کیا جاتا ہے۔

۲۔ جب ایک بچہ ہلاک کیا جاتا ہے

۳۔ جب ایک دیوار کو سیدھا کیا جاتا ہے

خضرؑ نے تینوں اعمال کی توجیہہ پیش کر کے حضرت موسیٰؑ کو اپنے ساتھ سے الگ کر دیا تھا۔ ایک روایت یہ بھی مشہور ہے کہ خضرؑ سکندر کو آب حیات تک لے گئے تھے لیکن حیل وحجت سے پانی پینے سے باز رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب اختراعی واقعہ ہے۔ تاریخی طور پر یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ خضر اور سکندر کی ملاقات ہوئی تھی۔ آب حیات بھی ایک علامتی اصطلاح ہے۔" (۳۰)

اس طرح خضرؑ کی حیات جاودانی کے بارے میں بھی اختلاف ہے۔ روایات کی رو سے وہ تا قیامت زندہ جبکہ حدیث اور علماء کی تحقیق اس کے برعکس ہے ۔ بہر حال ادبی روایات میں بھٹکے ہوؤں کی راہنمائی حضرت خضرؑ کا کام ہے۔ صحراؤں اور سمندروں میں قافلوں کو آپ کی زیارت ہو جاتی ہے۔ آب بقاء اور سکندری کے ذیل میں مزید تفصیل پچھلے ابواب میں ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔

مجید امجد نے اس دور میں آنکھ کھولی جب کہ چار سو اقبالؔ کی شاعری اور فلسفے کا طوطی بول رہا تھا۔ آپ کے خیال میں اقبال ہی مسلمانوں کی کشتی کا ناخدا ہے اور اس ضمن میں انہیں زندگی کی پر پیچ راہوں کا خضر کہا ہے یعنی اقبال کی شاعری اور پیغام کے ذریعے بھٹکے ہوئے قافلے کو راستہ اور منزل مل سکتی ہے۔

دارا:

اس تلمیح کو مجید امجد کا شاعرانہ شعور یوں اپنی نظم کا حصہ بناتا ہے۔

؎ شانِ دارائی بشر دی ہے (۳۱)

؎ بخت میرا ناز دارائی کرے (۳۲)

اس تلمیح کو بھی پچھلے ابواب میں واضح کیا جا چکا ہے۔ دارا ایران قدیم کے پر شوکت باشاہ تھے اور اسی رعب وحشم کے حوالے سے مجید امجد نے بھی اپنی منظومات میں اس کا استعمال کیا ہے۔ انسان کی عظمت اور بڑائی کے حوالے سے مجید امجد کا یہ کہنا کہ حضور پاکؐ کے لطف وعنایت سے میری قسمت بھی فخرِ دارا ہو سکتی ہے۔

دائموس:

مجید امجد نے اپنی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' (۳۳) میں اس یونانی دیوتا کو نغمہ کواکب کی ذیل میں گیت گاتے ہوئے دکھایا ہے۔ دائموس خوف، ڈر اور دہشت کا دیوتا ہے اور دیوتا فیبوس کا بھائی ہے، یہ ایرس اور الیفر وڈائٹ دیوی کا بیٹا ہے جو اپنے نام اور کام کے حوالے سے دیوتا فیبوس سے مشابہ ہے۔ (۳۴)

مجید امجد کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' میں اس دیوتا کا گیت کافی مبہم اور پیچیدہ ہے۔ مجید امجد دہشت اور ڈر کے اس دیوتا کے ذریعے خوشی سے وابستہ کوئی پیغام دینا چاہتے ہیں، اس لیے کواکب کی ذیل میں اسے گیت گاتے ہوئے دکھایا ہے۔ نظم کے عنوان کے تناظر میں دیوتا کے گیت کا جائزہ لیا جائے تو شاید مجید امجد یہ کہنا چاہتے ہیں کہ کبھی کبھی انسان زندگی کے حقیقی دائرے سے نکل کر دنیا وفیہا سے بے خبر حیات کی نئی وادیوں میں مست رہنے کی کوشش کرتا ہے۔

دوزخ:

مجید امجد کے ہاں یہ تلمیح یوں استعمال ہوئی ہے

؎ یہاں حیات ہے دوزخ کی ایک کالی رات (۳۵)

؎ چابیاں اب دوزخ کے پچھواڑے میں پھینک بھی دی ہیں (۳۶)

اس تلمیح کی وضاحت دوزخ، جہنم اور جحیم کی ذیل میں پہلے ہی بیان ہو چکی ہے۔ مجید امجد نے شہر جھنگ کی آب وہوا اور لوگوں کے رویوں کو دوزخ کی رات سے مشابہت دی ہے اور کہا ہے کہ ایسی جگہ زندگی دوزخ کی حیات سے مشابہ ہے۔ دوزخ کے پچھواڑے سے شاعر کی مراد بہت دور اور نارسائی کا مقام ہے۔

رام کہانی:

یہ تلمیح مجید امجد کے ہاں یوں آئی ہے

؎ الفت دل کا جذبہ، جذبہ سپنا، سپنا سایہ

سایہ دھوکہ، دھوکا دنیا، دنیا رام کہانی (۳۷)

رام کہانی دراصل رام چندر اور سیتا کی اس دکھ بھری داستان محبت کی تلمیح ہے جس کے آخر میں رام کو ہزاروں مصائب اور جنگوں کے بعد جب سیتا ملتی ہے تو اس کی پاکیزگی پر شک کرتا ہے۔ اس تلمیح کی تفصیل بھی باب دوم میں بیان کی جا چکی ہے۔ تلمیحاً اور مجازاً رام کہانی طولانی دکھ بھری کہانی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ '' فانی جنگ''، نظم میں مجید امجد دنیا اور اس کے معاملات کی کم مائیگی اور فنا کو موضوع بناتے ہوئے محبت کو بھی رام کہانی، دھوکہ، سایہ اور سپنا قرار دے کر محبت کے جذبے کی اہمیت کم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

رضوان :۔

مجید امجد نے اپنی نظم میں اس تلمیح کو یوں پرو دیا ہے۔

؎ ترے لیے کھلیں دریائے روضۂ رضواں (۳۸)

رضوان کے بارے میں تفصیلات ناپید ہیں۔ اس قدر معلوم ہو سکا کہ یہ ایک فرشتے کا نام ہے جس کے ذمے جنت کے دروازے کی دربانی ہے۔ جنت میں داخل ہونے کے لیے جس صدر دروازے سے گزرنا ہوگا اس پر یہ نگران فرشتہ چوکیداری کے لیے فرائض انجام دیتا ہے۔

مجید امجد نے روضۂ رضواں کی ترکیب استعمال کر کے جنت ہی مراد لی ہے۔ اس کے علاوہ کوثر و تسنیم کے مینا بھی جنت ہی کے لوازمات میں داخل ہیں اس لحاظ سے وہ ممدوح کو جنت پہنچ جانے اور وہاں کے عیش و آرام سے فیض یاب ہونے کی دعا کرتے ہیں۔

زبور:

مجید امجد کے ہاں یہ تلمیح نظم میں یوں استعمال ہوئی ہے۔

؎ تو اب یہ سب حرف، زبوروں میں جو مجلّا ہیں کیا حاصل ان کا (۳۹)

اس تلمیح کی تفصیل بھی گذشتہ ابواب میں دی جا چکی ہے۔زبوران سریلے نغمات کا مجموعہ ہے جو حضرت داوڈ پر نازل ہوئے ان سریلے نغمات کو جب حضرت داوڈ اپنی میٹھی آواز میں گاتے تو سننے والے انسان، حیوان، چرند، پرند، اور جن تک مبہوت ہو جاتے۔

مجید امجد نے یہاں زبور کو علم وحکمت ودانائی کی باتوں کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ لفظ کی اپنی وقعت، گہرائی اور زندگی کے تمام فلسفے اور حکمتیں اپنی جگہ لیکن اس کے باوجود بھی انسانیت کے دکھ، درد اور آرام ختم ہونے میں نہیں آتے۔ یہ تمام فلسفے اور دانش وبینش کسی فقیر کی بھیک، کسی بھوکے کو روٹی اور کسی مصیبت زدہ کو آرام وسکون نہیں دلا سکتے اور اگر ایسا نہیں ہے تو پھر ان فلسفوں اور حکمتوں کا کیا فائدہ۔

مجید امجد نے زبور کا لفظ استعمال کر کے نہ صرف زمینی بلکہ آسمانی مذاہب اور فلسفوں کو بھی ہدف طنز وتنقید بنایا ہے۔

زہرہ:

مجید امجد نے اس تلمیح کو شعری سانچے میں یوں ڈھالا ہے۔

ے جمالِ زہرہ کی زیبائیاں جادو جگاتی ہیں (۴۰)

ے جمالِ زہرہ ترے ملائک فریب جلووں کی اک نشانی (۴۱)

اس کے علاوہ زہرہ ہی کے مترادف ''ناہید'' کو انہوں نے یوں برتا ہے

ے سپہرِ زندگی کا ضوفشاں ناہید ہے حالی (۴۲)

ادبی اور افسانوی روایات کے مطابق زہرہ جسے ناہید بھی کہتے ہیں شہر بابل کی حسین اور مشہور طوائف تھی جس نے اپنے عشق کے دام میں دو فرشتوں کو بھی اسیر کر لیا تھا اور ان سے اسمِ اعظم سیکھ کر خود آسمان پر ستارہ بن کر چلی گئی۔ وہ دو فرشتے چاہ بابل میں الٹے لٹکا دیے گئے اور سزا کے طور پر ساری دنیا کا دھواں ان کے نتھنوں میں داخل ہوتا ہے۔اس تلمیح کی تفصیل پہلے بھی ناہید اور زہرہ کی ذیل میں گذشتہ ابواب میں درج کی جا چکی ہے۔

مجید امجد نے بھی زہرہ اور ناہید کو انہی روایتی معنوں میں استعمال کیا ہے۔ وہ اس کو حسن کی دیوی اور نسوانی خوبصورتی کی علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ چاہے یہ گلوکارہ عورت ہو یا عام عورت دنیا کی زیبائی اور رنگارنگی

میں اس کا بڑا ہاتھ ہے۔ اسی طرح وہ حالی پر نظم لکھتے ہوئے انہیں نئی زندگی، سوچ اور افکار کے آسمان کا ناہید قرار دیتے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ مجید امجد نے زہرہ اور ناہید کو حسین و جمیل مظہر کے طور پر بیان کیا ہے۔

سرمد:

مجید امجد کے ہاں یہ تلمیح اس انداز میں سامنے آتی ہے۔

۔ اور اک نغمۂ سرمدی کان میں آ رہا ہے مسلسل کنواں چل رہا ہے (۴۳)
کہ چھن جائے نہ عیش سرمدی کی نزہتیں اس سے (۴۴)

۔ چاہتا ہوں کہ اپنی ہستی کو سرمدی کیف میں ڈبو جاؤں (۴۵)

۔ عالم نور، ہاں یہی خطۂ کیف سرمدی (۴۶)

سرمد اس مست درویش کا نام ہے جسے اس کے عشق الٰہی کے سبب اپنی جان سے سے ہاتھ دھونا پڑا۔ ان کی حیات و ممات پر راشد کی تلمیحات میں وضاحت سے بات ہو چکی ہے۔ سرمدی اپنی زندگی، لباس، عقائد، رسوم غرض ہر چیز سے لاپرواہ ہو گیا تھا۔ اس ہندو لڑکے کے عشق نے جس کی وجہ سے وہ عشق الٰہی میں ڈوب گیا اسے دنیا و مافیہا سے بے خبر بے گانہ کر دیا۔ مجید امجد نے بھی اپنی نظموں میں جہاں جہاں سرمدی کیف و سرور اور عیش سرمدی کی خواہش کی ہے۔ وہ اس دنیا کے تمام جھمیلوں سے چھوٹ جانے کی تمنا کرتے ہیں۔ یہاں شاعر کے خیالات کی فراری اور انفعالی کیفیت کو بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح پانی جو ہر شخص کی بنیاد ہے اور کنواں اس کا منبع ہے کنویں سے پانی نکلنے اور دنیا جہان کی حیات کو دینے والے پانی کی آواز میں بھی انہیں سرمدی نغموں کی گونج سنائی دیتی ہے۔

سلسبیل:

یہ تلمیح مجید امجد کے ہاں یوں مستعمل ہے۔

۔ کہ ہے فرات کے ساحل سے سلسبیل اک گام (۴۷)

۔ کیسی کیسی سلسبیلیں ہیں جوان نینوں میں اُمڈ آتی ہیں (۴۸)

۔ زندگیوں کی سلسبیلوں میں
ڈھکی ڈھکی جن نالیوں سے پانی آ آ کر گرتا ہے (۴۹)

سلسبیل جنت میں اس خاص چشمے کا نام ہے جس کے پاک وشیریں پانی کو جنتی اپنی شرابوں میں ملا کر پئیں گے۔ یہ تلمیح بھی تفصیلاً پچھلے ابواب میں مذکور ہے۔ مجید امجد نے حضرت امام حسینؓ کی شہادت کو اپنی نظم کا موضوع بناتے ہوئے کہا ہے کہ کربلا اور کنارِ فرات سے سلسبیل کا فاصلہ بس ایک گام یعنی حق پرستی کا ہے۔ ایک ہی جرأت اور باطل کے سامنے ڈٹ جانا ایمان کی علامت اور جنت کا ذریعہ بنی۔

مجید امجد نے اپنی نظم ''حسینؓ'' میں سلسبیل کو فرات اور آبِ فرات کی رعایت سے استعمال کیا ہے اور اسے اونچے درجے اور جنتی مقام و مرتبے کے معنوں میں برتا ہے۔ دیگر مقامات پر مجید امجد نے سلسبیل کو چشمے اور منبع کے طور پر بیان کیا۔ کہیں آنسوؤں کے ضائع اور کہیں زندگی کے منابع کے لیے انھوں نے سلسبیل کا لفظ استعمال کیا ہے۔

سنتِ ابراہیمی:

اس تلمیح کو مجید امجد کی فکر نے یوں شعر و نظم کا حصہ بنایا ہے۔

تجھے عزیز تو ہے سنت براہیمی
تری چھری تو ہے حلقوم گوسفنداں پر (۵۰)

اس طرح نظم ''عیدالاضحیٰ'' کا عنوان جس سے درج بالا شعر لیا گیا ہے بھی اپنے اندر تلمیحاتی کیفیت کا حامل ہے۔ مسلمانوں کے ہاں اسلامی مہینے ذی الحجہ کے ابتدائی دس دنوں میں عید قربان منائی جاتی ہے۔ دیگر مناسک حج کے علاوہ اس میں ۱۰ ذی الحجہ کو جانوروں کی قربانی بھی دی جاتی ہے۔ اس قربانی کے پس منظر کے حوالے سے اسے سنت ابراہیمی کہا جاتا ہے۔ قصص القرآن میں اس واقعے کی تفصیل یوں دی گئی ہے۔

> ''ان دونوں کٹھن مرحلوں (نارِ نمرود اور وادی غیر ذی ذرع میں ہاجرہ واسماعیل کو چھوڑ دینا) کو عبور کرنے کے بعد اب ایک تیسرے امتحان کی تیاری ہے جو پہلے دونوں سے بھی زیادہ زہرہ گداز اور جان گسل امتحان ہے۔ یعنی حضرت ابراہیمؑ تین شب مسلسل خواب دیکھتے ہیں کہ اللہ تعالیٰ فرماتا ہے۔ ''اے ابراہیم! تو ہماری راہ میں اپنے اکلوتے بیٹے کی قربانی

دے''انبیاءؑ کا خواب ''رویائے صادقہ'' اوروحی الٰہی ہوتا ہے۔اس لیے
ابراہیمؑ رضاوتسلیم کا پیکربن کرتیار ہوگئے کہ خداکے حکم کی جلدجلدتعمیل
کریں چونکہ یہ معاملہ تنہااپنی ذات سے وابستہ نہ تھا بلکہ اس آزمائش کا
دوسرا جزووہ بیٹا تھا جس کی قربانی کاحکم دیا گیا تھا۔اس لیے باپ نے بیٹے
کواپنا خواب اورخدا کا حکم سنایا۔ بیٹا ابراہیمؑ جیسے مجدانبیاءورسل کا بیٹا تھا۔
فوراًسرتسلیم خم کردیااور کہنے لگا کہ اگر خدا کی یہی مرضی ہےتو ان شاءاللہ آپ
مجھ کوصابر پائیں گے۔اس گفتگو کے بعد باپ بیٹے اپنی قربانی پیش کرنے
کے لیے جنگل روانہ ہوگئے۔باپ نے بیٹے کی مرضی پاکرمذبوح جانور کی
طرح ہاتھ پیر باندھے۔چھری کوتیز کیا اور بیٹے کو پیشانی کے بل بوتے
پچھاڑکرذبح کرنے لگے۔فوراً خدا کی وحی ابراہیمؑ پرنازل ہوئی۔''اے
ابراہیمؑ تو نے اپنا خواب سچ کردکھلایا۔ بے شک یہ بہت سخت اورکٹھن
آزمائش تھی۔اب لڑکے کوچھوڑ اورتیرے پاس جو یہ منڈھا کھڑا ہے اس کو
بیٹے کے بدلے میں ذبح کر۔ ہم نیکوں کاروں کواس طرح نوازا کرتے
ہیں۔ابراہیمؑ نے پیچھے مڑکردیکھاتو جھاڑی کے قریب ایک مینڈھا کھڑا ہے
حضرت ابراہیمؑ نے خدا کا شکرادا کرتے ہوئے اس مینڈھے کوذبح کیا۔یہی
وہ قربانی ہے جواللہ تعالیٰ کی بارگاہ میں ایسی مقبول ہوئی کہ بطورِ یادگار کے
ہمیشہ کے ملت ابراہیمی کا شعارقرارپائی اورآج بھی ذی الحجہ کی دسویں تاریخ
کوتمام دنیائے اسلام میں یہ شعاراسی طرح منایا جاتا ہے'' (۵۱)

اس واقعے کوقرآن شریف کے سورۃ والصافات میں تفصیلاً بیان کیا گیا ہے۔اگر چہ یہ واقعہ تورات کے
ابتدائی حصے پیدائش میں بھی بیان ہوا ہے۔لیکن وہاں حضرت اسماعیلؑ اورحضرت اسحٰقؑ کوآپس میں خلط ملط اورکافی

تحریفات کردی گئیں ہیں جن کا مولانا حفظ الرحمان سیوہاروی نے تنقیدی جائزہ پیش کردیا ہے۔ مجید امجد نے اسی قربانی اور ذبح عظیم کے پس منظر میں شعر کہتے ہوئے عیدالاضحیٰ اور سنت ابراہیمی کی تلمیح استعمال کی ہے۔ قرآن، حدیث اور علمائے دین نے اس باب میں بہ تفصیل ذکر کیا ہے لیکن یہاں مختصراً ہی سنت ابراہیمی کو بیان کردیا گیا ہے۔ وحیدالدین سلیم کے مطابق:

> ''حضرت ابراہیمؑ کا امتحان لیا جاتا ہے وہ اپنے محبوب بیٹے اسماعیلؑ کو خدا کے راستے میں قربان کرنے پر تیار ہوجاتے ہیں۔ مگر ایک مینڈھا نمودار ہوجاتا ہے اور حکم ہوتا ہے کہ اسماعیلؑ کے عوض اس کی قربانی کرو۔ عید قربان اسی واقعے کی یادگار ہے۔ حضرت اسماعیلؑ کو اسی قصے کی وجہ سے ذبیح اللہ کا لقب دیا گیا ہے۔'' (۵۲)

شیریں:

اس تلمیح کو مجید امجد نے یوں برتا ہے۔

ے ہیں جام ایران کی مے میں تیرے لبوں کی شیرینیاں ابھی تک (۵۳)

ے زباں پر نہ لا نام شیریں کے حرف
کہاں تیرے شعلے کہاں شہر برف (۵۴)

شیرین، فرہاد اور خسرو پرویز کی کہانی پچھلے ابواب میں تفصیلاً مختلف عنوانات کے تحت بیان کی جاچکی ہے۔ مجید امجد کے ہاں بھی یہ تلمیح روایتی معنوں میں استعمال ہوئی ہے۔ پہلا مصرعہ ''عورت'' نظم سے ماخوذ ہے جس میں وہ عورت ہی کو تصویر کائنات کا رنگ و آہنگ قرار دیتے ہیں اور تاریخ عالم میں عورت کے ادا کردہ مختلف کرداروں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ مصر کی دیوی ''اناہتا'' یونان کی ''ہیلن'' نجد کی ''لیلیٰ'' اور ایران کی ''شیریں'' کا نام لیے بغیر ان کے تاریخی کردار اور صفحۂ ہستی پر انمٹ نقوش چھوڑنے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ درج بالا پہلے مصرعے میں ایرانی جام سے مراد تاریخ و تہذیب ایران ہے جب کہ اس تہذیب و تاریخ میں شیریں کا کردار واقعی لازوال اور بے

نظیر ہے۔ دوسرا شعر نظم ''کیلنڈر کی تصویر'' کو دیکھتے ہی چائے کی پیالی کا ہاتھ سے گر جانا اور پھر اس کا موازنہ ''شیریں'' سے کرتے ہوئے یہ کہنا کہ وہ تو جامد تاریخ کا حصہ ہے۔ ایران قدیم بے ستون اور جوئے شیر کی مناسبت سے شیریں کو شہر برف کہا گیا ہے جبکہ اس کے مقابلے میں اس تصویر کو شعلہ جوالہ کہہ کر تعریف کی گئی ہے۔

صولت رے:

یہ تلمیح مجید امجد کے ہاں یوں آئی ہے

حشمتِ روم سے اور صولت رے سے نہ ڈریں (۵۵)

''رے'' زمانہ قدیم کے ایران کا مشہور شہر تھا جو آج کل ناپید ہو چکا ہے۔ اس کے کھنڈرات تہران کے جنوب مشرق میں پانچ میل کے فاصلے پر واقع ہیں کوہ البرز کے دامن میں واقع اس شہر کی اہمیت صحرا اور پہاڑ کے بیچ میں زرخیز نخلستانوں کی وجہ سے تھی۔ آمد و رفت اور تجارت کے سلسلے میں اس شہر کی اہمیت کے پیش نظر زمانہ قدیم سے پانچ راستے اسے بیرونی ایران سے ملاتے تھے۔

مجید امجد کی نظم '' نفیر عمل'' آزادی ہند سے تقریباً نو سال قبل لکھی گئی ہے۔ اس دور میں اہلِ وطن کو علم و عمل کی طرف راغب کرنا ہر محبِ وطن شخص اور شاعر کا فریضہ تھا۔ اسی پس منظر میں لکھی گئی یہ نظم اپنے اندر اقبال کے فکری اثرات بھی سموئے ہوئے ہے۔ البتہ اس زمانے کا ایران خود بھی دگرگوں حالت سے گزر رہا تھا اس لیے قیاس غالب ہے کہ اس تلمیح کے ذریعے وہ ایرانی تاریخ کے ان درخشندہ ابواب کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں جب سلطنت ایران، روم اور یونان پر بھی علمی و عملی فوقیت رکھتا تھا۔ رے کو بطورِ مجاز مرسل وہ ایرانی تہذیب و تاریخ کے درخشندہ ابواب کے لیے برت رہے ہیں۔ یوں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ہندی نوجوان کو عہد قدیم کی ترقی یافتہ تہذیبوں کے مقابلے میں کم مائیگی کے احساس سے نکال رہے ہیں۔

طوبیٰ:

مجید امجد نے اس تلمیح کو اپنی نظم ''گاؤں'' میں یوں برتا ہے

طوبیٰ کی شاخ سبز کی چھاؤں یہی تو ہے (۵۶)

طوبیٰ کے بارے میں مختلف روایات میں آیا ہے کہ یہ جنت میں ایک عظیم الجثہ درخت ہے جس نے تمام

جنتیوں کے گھروں/محلوں پر سایہ کیا ہے۔اس درخت پر ہر طرح کے میوے لگتے ہیں اور تمام جنتیوں کے گھروں میں اس کی شاخیں پہنچی ہوئی ہیں۔ مجید امجد نے اپنی نظم ''گاؤں'' میں اشجار کو طوبیٰ کے ساتھ تشبیہ دی ہے۔گاؤں کو انھوں نے مبالغہ آمیز انداز میں جنت نظیر قرار دیا ہے۔

فردوس:

یہ تلمیح مجید امجد کے ہاں یوں آئی ہے۔

ے جس کی ماں پھر لوٹ کر فردوس سے آئی نہ ہو
وہ! بھاگن، جس بے چاری کا کوئی بھائی نہ ہو (۵۷)

فردوس اور اس کے مترادفات یعنی بہشت، جنت اور خلد پر پچھلے ابواب میں تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ مجید امجد نے درج بالا شعر میں فردوس اور اس کے حوالے سے ہمارے معاشرے کی نمائندگی کی ہے۔ ہمارے معاشرے میں مرحوم یا مرحومہ کے نابالغ اور چھوٹے ورثاء کو یہ بات سمجھائی جاتی ہے کہ اس کا والد یا والدہ جنت سے ان کے لیے مٹھائیاں اور پھل لانے گئے ہیں۔ درج بالا نظم میں مجید امجد کا موضوع سخن اس لڑکی کی طرف ہے جس کی ماں مر چکی ہے۔اس کا باپ دور کہیں کارخانے میں ملازم ہے۔اس بد قسمت کا کوئی بھائی نہیں اور جسے مجبوراً چچی کے گھر میں نا مساعد حالات مختلف اور بے عزتی کے باوجود ٹھرنا پڑ رہا ہے۔

مجید امجد نے اسی تناظر میں اس لڑکی کی ماں کے انتقال کو یوں بیان کیا ہے کہ وہ فردوس چلی گئی ہے اور عرصہ دراز سے واپس نہیں آئی۔ یہاں پر فردوس کا استعمال ذاتی ہے لیکن اپنے وجود میں اس کی تلمیحاتی حیثیت بھی مسلمہ ہے۔

فرعون:

اس تلمیحاتی کردار کا ذکر مجید امجد کی منظومات میں یوں آیا ہے۔

ے جب یہ سر فرعونوں کے آگے جھکتے تھے (۵۸)

ے اس کونار ساعاجزیاں ان پھولوں سے حاصل کرتی ہیں جو فرعونوں کے باغوں میں کھلتے ہیں (۵۹)

لفظ فرعون پر محققین نے بہت زیادہ تحقیق کی ہے اور اس سے مختلف قسم کے معانی اخذ کیے ہیں۔اس کے عام

مشہور معنی تو وہی شاہ مصر کے ہیں جو حضرت موسیٰ کا مد مقابل تھا اور جس کے غرور و تکبر کا یہ عالم تھا کہ خدائی کا دعویٰ بھی کر لیا تھا۔ محمود نیازی کے مطابق:

'' فرعون کے لفظی معنی نہنگ کے ہیں فراعنہ اس کی جمع ہے یہ قدیم مصر کے بادشاہوں کا خطاب تھا۔۔۔۔مصر کے لوگ اپنے بادشاہ (فرعون) کو سورج دیوتا '' آمن رع '' کا اوتار سمجھتے تھے جو وہاں کے تمام دیوتاؤں میں بلند اور برتر تھا۔ اس طرح تاجداران مصر نے نیم خدا کی سی حیثیت اختیار کر رکھی تھی۔ ''راع '' کا اوتار ہونے کی وجہ سے اس کا نام فاراع ہو گیا تھا۔ جو عبرانی میں فارعن اور عربی میں فرعون بن گیا (۶۰)

اور اسلامی انسائیکلوپیڈیا کے مطابق:

''اس لفظ کو اہلِ لغت نے فرعن سے مشتق بتایا ہے جس کے معنی متکبر کے ہیں۔ لیکن اصل میں یہ فروءۃ سے لیا گیا ہے جس کے معنی مصر کی لغت قدیم میں شہنشاہ اعظم کے ہیں عربوں نے معرب کر کے فرعون بنایا۔''(۶۱)

اسی طرح قصص القرآن کے مطابق:

'' فرعون شاہانِ مصر کا لقب ہے کسی خاص بادشاہ کا نام نہیں۔ تین ہزار سال قبل مسیح سے شروع ہو کر عہد سکندر تک فراعنہ کے اکتیس خاندان مصر پر حکمران رہے ہیں۔ سب سے آخری خاندان فارس کی شہنشاہی کا جو ۳۳۲ قبل از مسیح سکندر کے ہاتھوں مفتوح ہو گیا۔'' (۶۲)

اور اُردو دائرہ معارف اسلامیہ کے مطابق:

'' فرعون زمانہ قدیم میں ملوک مصر بالخصوص عمالقہ کے بادشاہوں کا لقب تھا۔۔۔ابنِ منظور نے لسان العرب اور الجوہری نے الصحاح میں بذیل مادہ

> فرعن لفظ فرعون درج کیا ہے۔ صاحب السان کا کہنا ہے کہ قبطی زبان میں
> فرعون بہ معنی مگر مچھ استعمال ہوتا تھا۔ مجدالدین فیروز آبادی نے القاموس
> میں لکھا ہے کہ ہر سرکش اور متمرد آدمی کو بھی فرعون کہا جاتا ہے۔'' (۶۳)

اس طرح قرآن مجید، احادیث مبارکہ کے علاوہ بائبل نے بھی موسوی عہد کے فرعون رعمیس ثانی کو باغی، سرکش، متکبر اور خدائی کا دعویدار قرار دیا ہے۔ بائبل میں مصر قدیم کے گیارہ فراعین کا تذکرہ ملتا ہے۔ ادبیات میں یہ عموماً ظلم و جبر کے استعارے کے طور پر رائج ہے۔ عابد علی عابد کے خیال میں :

> ''فرعون مصر کے بادشاہوں کا عام لقب ہے۔ ان کی عظمت جاہ و جلال کا یہ
> عالم تھا کہ خدائی کا دعویٰ کرتے تھے اور پوجے جاتے تھے۔ اب فرعون
> مغرور، سرکش اور مخالف حق انسان کے لیے علامت کے طور پر استعمال ہوتا
> ہے۔'' (۶۴)

مجید امجد نے بھی اپنی نظموں میں کسی مخصوص فرعون یا فراعین مصر سے وابستہ کسی واقعے کی طرف اشارہ نہیں کیا بلکہ ان کی مراد جابر اور قاہر حکمران سے ہے جو عوام پر مظالم روا رکھتے ہیں۔ ان کے بیٹوں کو مارتے اور بیٹیوں کی بے عزتی کرنے والے ہر ظالم کو وہ فرعون کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس کے علاوہ فرعون کے باغ اور اس کے پھولوں سے عیش و آرام اور سہولت کی زندگی مراد لی گئی ہے۔

فرہاد:

یہ تلمیح مجید امجد کے ہاں یوں مستعمل ہے۔

ے آؤ کچھ پیروی مسلک فرہاد کریں (۶۵)

ے قصرِ پرویز کی دہلیز پہ روندی ہوئی سل
دل، کسی فرہاد کا دل (۶۶)

اس تلمیح پر پہلے ہی مختلف زاویوں سے تفصیلی بحث کی جا چکی ہے۔ مجید امجد کے ہاں مسلک فرہاد اس ناممکن

اور مشکل کوشش کا نام ہے جس کا ظاہری انجام سوائے ناکامی کچھ نہ ہو لیکن وہ نوجوانانِ وطن سے امید رکھتے ہیں کہ وہ اپنی لگن، مستقل مزاجی اور انتھک کوشش سے اس ناکامی کا رخ کامیابی کی طرف پھیر دیں گے۔ اس لحاظ سے مسلک فرہاد کا مطلب ناممکن کو ممکن بنا دینے والی سعی کامل ہے۔

اسی طرح دوسری جگہ وہ قصرِ پرویز کی تعمیر میں فرہاد کے خون، کاوش اور محنت کا ذکر کرتے ہیں کہ ان محلوں کی زینت کے پس پشت کتنے ہی سنگتراشوں اور کوہکنوں کے دلوں کی سعی جگر گداز کار فرما ہے۔

فیبوس:

یہ تلمیح مجید امجد کی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' (۶۷) میں نغمۂ کواکب کی ذیل میں مستعمل ہے۔ یونانی دیوتاؤں میں فیبوس کو اہم مقام حاصل ہے۔ فیبوس کے معنی خوف اور ڈر کے ہیں، یہ ایفروڈائٹ دیوی اور ایرس دیوتا کے اولاد میں ہے۔ دیوتا ایرس کے ساتھ دورانِ جنگ خوف و ہراس پھیلاتا تھا۔ یہ دائموس کا بھائی تھا۔ قدیم کلاسیکی یونانی صنمیات میں یہ مجسم شکل حاصل نہ کر سکا بلکہ جنگوں میں خوف اور ڈر کی علامت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ (۶۸)

مجید امجد نے اپنی نظم ''نہ کوئی سلطنتِ غم ہے نہ اقلیمِ طرب'' میں اس دیوتا کو خوف اور ڈر پھیلاتے ہوئے دکھایا ہے۔ ان کے خیال میں خوف، دہشت اور جنگ کے باوجود دنیا کا کاروبار چل رہا ہے۔

قبلا خان:

اس تاریخی شخصیت پر مجید امجد نے نہ صرف نظم لکھی بلکہ نظم کے اندر بھی اس کے بارے میں یوں اظہار خیال کیا ہے۔

ے
یہی ہے وہ ہنگامہ صوت سنگ و فرش دریا
جس کے روپ میں قبلا خان کے کانوں سے ٹکرائیں
گذرے بلوانوں کی صدائیں
جنگ کے نقارے کی دھم دھم (۶۹)

قبلا خان المعروف بہ قبلائی خان عظیم منگول رہنما ۱۲۱۵ء میں پیدا ہوا۔ اس کے دادا چنگیز خان اور والد

ادغدائی خان اور بھائی منگو خان جیسے عظیم راہنما اور سپہ سالار تھے۔جنہوں نے منتشر منگول قبائل کو اکٹھا کر کے دنیا کی عظیم سلطنت قائم کی ۔ اس کی حکمرانی میں اس کی ماں کا کردار کلیدی تھا لیکن وہ خود بھی جوہر قابل کا مالک تھا۔ اپنے بڑے بھائی کی وفات جو بودھوں اور منگولوں کی مذہبی لڑائی میں مرا کے بعد قبلائی خان منگولستان کا حکمران بنا۔ لیکن اپنی حکومت کی مضبوطی کے لیے اسے اپنے چھوٹے بھائی سے بھی لڑنا پڑا۔ وہ نہ صرف ایک کامیاب اور جری فاتح بلکہ قابل حکمران بھی تھا۔ اس نے اپنے پیش روؤں کے برعکس مذہبی رواداری کے ذریعے اپنی سلطنت کی بنیادیں مضبوط کیں۔

مذہبی آزادی ، امدادی اور رفاہی انجمنیں ، ڈاک کی سہولیات ، کاغذ کے نوٹ ، سڑکیں اور دیگر ذرائع نقل وحمل کی بہتری کے سبب قبلائی خان اپنے باپ دادا سے اونچا مقام پا گیا۔ اس نے چین کی فتح کے بعد بیجنگ کو سرمائی دارالخلافہ قرار دیا۔ مارکوپولو نے اس زمانے کے چین کی سیاحت کی اور بڑی تعریفیں بھی کیں ۔ اس کی سوچیں چینی اخلاقیات میں ڈھل گئیں جس کی وجہ سے منگولیا پر اس کی دسترس کمزور پڑ گئی۔ اپنی پسندیدہ بیوی کی وفات، افراط زر، مذہبی طبقے کی سازشوں، جاپان اور جاوا کی بحری مہمات کی ناکامی اور کسی قابل اور اہل ولی عہد کی نایابی وہ پریشانیاں تھیں جس نے قبلائی خان کو کثرت مے خواری میں مبتلا کیا اور یہی وجوہات اس کی موت جو ۱۲۹۴ء میں ہوئی کا باعث بنیں۔ چین اور چینی تہذیب پر اس کے اثرات ان مٹ ہیں۔

مجید امجد کے ہاں بھی قبلائی خان تاریخی کردار کے طور پر نظم میں سامنے آتا ہے۔ وہ ان کے جنگی نقاروں کی آوازوں اور اس کے پیش رو جہانداروں اور جہانگیروں کی صداؤں اور دریا کے کٹاؤں اور چٹانوں کے شور کا موازنہ کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ایسے حکمران بھی تیز پانیوں کی طرح ہوتے ہیں جو چٹانوں کو بہائیں اور آس پاس کے زمینوں کو کاٹتے چلے جاتے ہیں۔

قیصر:

اس تلمیحاتی لفظ کو مجید امجد نے یوں برتا ہے۔

ے جہان قیصر و جم کی شگفتہ راہوں میں (۷۰)

اس کے علاوہ انہوں نے قیصریت کے عنوان سے ایک نظم بھی تحریر کی ہے جو ان کی کتاب روزِ رفتہ میں شامل

ہیں اور کلیات کے صفحہ ۲۲۸ پر درج ہے۔ قیصر رومی بادشاہوں کا عربی لقب تھا۔ اور اس سے کسی خاص بادشاہ کی طرف اشارہ نہیں کیا جاتا بلکہ عمومی طور پر روم کی سلطنت کا شہنشاہ عربوں اور ایران میں قیصر کی نام سے جانا پہچانا جاتا تھا۔ اس بارے میں مزید تفصیلات اسی عنوان کے تحت پچھلے ابواب میں دی جا چکی ہیں چونکہ قیصر روم کے ساتھ اسلامی تاریخ میں مسلمانوں کے روابط زیادہ اچھے نہیں رہے اس لیے قیصر اور قیصریت کا لفظ ظلم، جبر، استحصال اور انتہائی درجے کی شان وشوکت کی علامت کے طور پر مشرقی ادبیات میں مستعمل ہے۔

مجید امجد نے بھی قیصر کو جاہ وجلال اور قیصریت کو ظلم وجبر کے معنوں میں برتا ہے۔ اگر چہ ان الفاظ کا استعمال علامتی ہے لیکن چونکہ ان علامات کے پس پشت تاریخی حقائق کا بڑا ہاتھ ہے اس لحاظ سے ہم انہیں تلمیحات کے دائرے میں داخل سمجھتے ہیں اور بحیثیت مجموعی اس قسم کے استعمال کو تلمیحاتی علامت قرار دیا جاسکتا ہے۔

کرسمس:

مجید امجد کے ہاں یہ تلمیح اس انداز سے سامنے آئی ہے۔

ے آج کرسمس ہے

شہرِ میونخ میں آج کرسمس ہے (۷۱)

کرسمس ایک مقدس مذہبی تعطیل ہے جو پچھلے دو ہزار سال سے دنیا بھر میں ثقافتی اور کاروباری مظہر کے طور پر سامنے آیا۔ دنیا بھر کے مذہبی اور سیکولر دونوں طرح کے لوگ اس دن کو عقیدت واحترام سے مناتے ہیں۔ عیسائی کرسمس کو حضرت عیسیٰؑ کی یومِ پیدائش کے طور پر مناتے ہیں جو ان کے مذہبی پیشوا اور مصلح تھے۔ مشہور رسومات میں تحائف کا تبادلہ، کرسمس درخت کی تزئین، چرچ میں حاضری اور دوستوں اور اہلِ خانہ کے ساتھ مشترکہ دعوتیں شامل ہیں۔ ۲۵ دسمبر کو تمام عیسوی دنیا میں اسی مناسبت سے سرکاری تعطیل ہوتی ہے۔ (۷۲)

مجید امجد نے بھی جرمنی کے شہرِ میونخ میں شالاماط کو غائبانہ انداز میں کرسمس مناتے اور اس کی مبارکباد پیش کی ہے۔

کن فکان:

اس تلمیح کو مجید امجد نے یوں اپنی منظومات کا حصہ بنایا ہے۔

ے عریاں تیرے نگاہ میں اسرارِ کُن فکاں (۷۳)

ے رہے گا ثبت لوحِ کن فکاں پر نام حالی کا (۷۴)

قرآن وحدیث کے رو سے کن فکاں یا کن فیکون وہ الفاظ ہیں جن کے ذریعے اللہ تعالیٰ اپنے احکام وامور کے انجام دہی کرتے ہیں۔کن کے لغوی معنی ہے ہوجا ! اورفیکون کے معنی ہے پس وہ ہوگیا۔یعنی اللہ تعالیٰ کسی بھی معاملے اور کام کو حرفِ کن سے کرتے ہیں اور کہنے کے ساتھ ہی کام ہوجاتا ہے۔اس تلمیح کی مزید تفصیل باب دوم میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔

مجید امجد نے اپنی نظم ''اقبال''میں کن فکاں کا بڑا خوبصورت استعمال کیا ہے وہ کہتے ہیں کہ اقبال کے سوچ اور تیز نگاہی اس مقام تک رسائی رکھتی تھی جہاں اسے ذات باری تعالیٰ اورصفاتِ باری تعالیٰ کے مظاہر نظر آتے تھے۔انھیں اللہ تعالیٰ کی خلاقیت اور کن فکانی کے اسرار صاف اور عریاں نظر آرہے تھے۔

البتہ اپنی نظم ''حالی''میں مجید امجد نے''لوح کن فکاں'' کا لفظ اس انداز سے استعمال کیا ہے جو راقم کے خیال میں بلاغت کے خلاف ہے راقم کی رائے میں یہاں ''لوح محفوظ'' کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں اور حالی کے نام اور کام کے دوام پر استدلال کررہے ہیں۔لیکن ''لوح محفوظ'' سے ''لوحِ کن فکاں''بنادینا کسی لحاظ سے بھی مناسب اور قرین قیاس نہیں لگتا۔اس کے علاوہ ''لوح کن فکاں'' کی ترکیب بھی اپنے معانوی حیثیت میں محل نظر ہے۔اس لحاظ سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی پر اپنی نظم ختم کرتے وقت مجید امجد نے فکری جلد بازی اور بندش الفاظ کے جوڑنے میں اس شاعرانہ ہنرمندی (جس کی ہم مجید امجد سے توقع رکھتے ہیں) کا کمزور مظاہرہ کیا ہے۔

کوثر:

مجید امجد کی نظموں میں یہ تلمیح اس طرح استعمال ہوئی ہے

ے یانہیں جن کو دیکھ کہ موجِ کوثر بل کھاجائے (۷۵)

ے کوثر کے اک اُجلی موج کے چاندی برسادی (۷۶)

ے ترے لیے جھکے مینائے کوثر وتسنیم (۷۷)

اس تلمیح کا بھی پچھلے ابواب میں تفصیلاً ذکر ہو چکا ہے۔اس لفظ کے اندر خیر کثیر کی ایک وسیع دنیا پوشیدہ ہے۔

خصوصاً چشمہ کوثر پر قیامت کے روز حضور ﷺ ساقی گری کریں گے اور اپنی امت کے افراد کو آبِ کوثر پلا کر جنت کے دروازوں میں داخل کریں گے۔ مجید امجد کی نظموں میں ''کوثر'' اسی متبرک اور پاکیزہ جنتی پانی کو کہا گیا ہے جس کے بارے میں قرآن و حدیث میں کہا گیا ہے وہ اس لفظ کا سیدھا سادہ اور یک رخا تلمیحاتی استعمال کرتے ہیں۔ جس میں کسی قسم کا ابہام اور الجھاؤ نہیں ہے۔

کے:

یہ تلمیح مجید امجد کے نظم میں یوں مستعمل ہے

ـ اے وارثان طرہ طرف کلاہِ کے (۷۸)

ـ جام جم سے نہ ڈریں شوکت کے سے نہ ڈریں (۷۹)

لفظ ''کے'' قدیم ایرانی شاہی خاندان ''کیانی'' کے بادشاہوں کا لقب تھا۔ تاریخ ایران میں ان سلاطین کا اہم حصہ ہیں۔ پچھلے ابواب میں اس پر تفصیلی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔ مجید امجد کے ہاں '' کے'' بطورِ عظیم المرتبت اور جاہ و جلال کے حامل بادشاہ کی علامت و تلمیح کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ وہ اس دنیاوی رعب ، دبدبے کو عارضی اور نا قابلِ اعتبار خیال کرتے ہوئے ''تاریخ'' سے سبق آموزی کا درس دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کی فطرت پسند اور انسانیت پسند سرشت انسانی جاہ و جلال کے مظاہر سے نفور ہے۔ نوجوانان وطن کے نام پیغام دیتے ہوئے بھی وہ انہیں احساس کمتری سے نکل کر خود اعتمادی کی فضا میں سانس لینے کی دعوت دیتے ہیں۔

کیوپڈ:

اس مغربی تلمیح کو مجید امجد اس طرح اپنی نظم کا حصہ بناتے ہیں

ـ انہی شیروں کو ترکش ہی میں ڈالے دیوتا کیوپڈ
کھڑا خالی کماں کو تھا سنبھالے دیوتا کیوپڈ (۸۰)

کیوپڈ کے لغوی معنی خواہش کے ہیں، مغربی ادبیات میں یہ عشق کے دیوتا کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس دیوتا کو عام طور پر دیوی وینس اور اریس کا بیٹا مانا جاتا ہے۔ تصاویر میں یہ ہاتھ میں تیر کمان لیے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ادبیات میں اسے حقیقی و مجازی دونوں محبتوں کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اردو ادب میں رومانی شعراء کے

ہاں اس دیوتا کا کردار ابھر کر سامنے آیا۔

مجید امجد نے بھی اپنی نظم میں کیوپڈ کو اسی محبت کے دیوتا کے طور پر استعمال کیا ہے۔

گستاپو:(۸۱)

اس عنوان کو مجید امجد نے اپنی نظم میں جرمن خفیہ پولیس کو علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ گستاپو نپولین کے دور میں خفیہ پولیس کی وہ شاخ تھی جو گوریلا کارروائیوں کے ذریعے مخالفین کو انتقام کا نشانہ بناتی تھی۔ نازی دور کے بعد بھی اس کا وجود قائم رہا لیکن اس کے مضر اثرات زائل کر دیے گئے۔ جدید عہد میں کسی بھی ملک کی اس قسم کی فوج کو گستاپو کا نام دیا جاتا ہے۔

مجید امجد ایک محبِّ وطن شاعر تھے۔ انھوں نے وطن کی حفاظت کرنے والی افواج کو بڑے اچھے لفظوں میں سراہا ہے لیکن ''گستاپو'' نظم سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ظلم و جبر خواہ کسی بھی صورت میں اور کہیں بھی ہو شاعر کے لیے سوہانِ روح ہے۔

لیلیٰ:

اس تلمیح کو مجید امجد نے اپنی منظومات میں یوں برتا ہے۔

ے اکثر گرد سخن سے نہ ابھرے
وادیِ فکر کی لیلاؤں کے
جھومتے محل
طے نہ ہو ویرانہ حیرت (۸۲)

ے تری محبت کی آگ میں جل رہا ہے صحرائے نجد اب تک (۸۳)

ے رنگ زاروں کے پکتے سے چمکتے سے نشیب
منزلِ لیلیٰ کے قریب (۸۴)

لیلیٰ، قیس بنی عامر کی محبوبہ اور اپنے عشق کے سبب مشرقی ادبیات میں دوام حاصل کرنے والی خاتون ہے۔ اس تلمیح کی تفصیل بھی پہلے دی جا چکی ہے۔ مجید امجد نے اپنی نظموں میں جہاں جہاں بھی لیلیٰ کی تلمیح استعمال کی ہے

وہاں اس کے متعلقات یعنی مجنوں، محمل، تپتے راہگوار، صحرائے نجد بھی مذکور ہیں۔ ''عورت'' نظم میں لیلیٰ کا ذکر کیے بغیر استعاراتی تلمیح کے طور پر کیا ہے کہ ابھی تک صحرائے نجد لیلیٰ کی محبت کی آگ میں جل رہا ہے۔ اسی طرح وادی فکر کی لیلاؤں کا ہاتھ نہ آنا جبکہ سوچیں ویرانہ حیرت میں دوڑتی چلی جارہی ہیں بھی اپنے اندر تلمیحاتی تنوع اور نیا پن دکھاتا ہے۔

مانی:

اس تلمیح کو مجید امجد نے اپنی نظم میں یوں سمویا ہے۔

ے کانپتی انگلیوں میں موقلم مانی ہے (۸۵)

مانی ایرانِ قدیم کا مشہور فلسفی، مصور اور مانوی مذہب کا بانی تھا۔ مانی کی زندگی کے بارے میں سیف الدین بوہرہ لکھتے ہیں:

> ''مانی ایک ایرانی نژاد اور مجوسی الاصل شخص تھا۔ وہ ۲۱۵ء یا ۲۱۶ء میں موجودہ بغداد کے قریب پیدا ہوا۔ اس کو فنون لطیفہ سے بے حد دلچسپی تھی اور نقاشی میں اسے کمال حاصل تھا۔ وہ فلسفی بھی تھا اور علوم فلسفہ اور الٰہیات میں غور وتدبر کرنے کے بعد اس نے ایک نئے مذہب کی بنیاد ڈالی جس کی تبلیغ اس نے شاپور اول کے عہد میں ۲۴۰ء میں شروع کی۔ نہیں کہا جاسکتا کہ اس نے شاپور کو اپنا ہم خیال بنالیا تھا یا نہیں لیکن اتنا یقینی ہے کہ شاپور کا بھائی پرویز اس کا مربی تھا۔ لیکن ایرانی کاہنوں اور زردشتی مذہب کے مقتداؤں نے اس کی شدید مخالفت کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مانی کو وطن چھوڑنا پڑا۔ اس نے وسط ایشیاء، چین اور ہندوستان کا سفر کیا اور یہاں کے مذاہب میں بھی بصیرت حاصل کی (غالباً سلطنت روما میں اس کا گزر نہ ہوا)۔ پھر وہ ترکستان واپس آیا یہاں اس نے ایک سنسان وادی میں جا کر خلوت اختیار کی اور اس

خلوت کدے میں اس نے اپنی کتاب ارژنگ یا ارتنگ تیار کی۔ اس میں نہایت اعلیٰ درجے کی تصویریں بنی ہوئی تھیں۔ اس کتاب کو لے کر وہ ایران واپس آیا اور اپنے کو صاحب کتاب پیغمبر کی حیثیت سے پیش کیا۔ اب اسے نمایاں کامیابی حاصل ہوئی۔ شاپور دوم (شاپور اول کے بیٹے) نے اس کی اعانت کی لیکن جب بہرام (شاپور دوم کا بیٹا) بادشاہ ہوا تو آتش پرستوں کے مریدوں اور دستوروں نے اسے اس قدر ابھارا کہ وہ مانی کا دشمن ہوگیا۔ آخر ۲۷۷ء میں وہ گرفتار کر کے بہرام کے سامنے لایا گیا جس نے زندگی میں اس کی کھال کھچوا کر بھس بھروا دیا۔ مانی کے کھال کا یہ پتلا ایک عرصے تک شہر شاپور کے پھاٹک پر رکھا مرقع عبرت بنا رہا۔''(۸۶)

''مانی مت'' کے عروج و زوال پر مائیکل ہارٹ اپنی کتاب ''سو عظیم آدمی'' میں یوں روشنی ڈالتے ہیں:

'' پیغمبر کی اپنی زندگی میں ہی ہندوستان سے یورپ تک اس کے عقیدت مند پیدا ہو گئے تھے۔ اس کی موت کے بعد مذہب کا پھیلاؤ جاری رہا حتیٰ کہ مغرب میں سپین اور مشرق میں چین تک پھیل گیا۔ مغرب میں چوتھی صدی عیسوی میں اسے عروج حاصل ہوا۔ جب یہ عیسائیت کا ایک بڑا حریف بن گیا (سنٹ آگسٹائن خود نو سال تک مانی مت کا پیروکار رہا) لیکن عیسائیت کے سلطنت روما کی سرکاری مذہب بن جانے کے بعد مانی مت کے پیروکاروں کا بے دریغ قتل کیا گیا۔ ۶۰۰ تک یہ مغرب سے قریب ناپید ہو چکا تھا۔ تب یہ میسوپوٹیما اور ایران میں خاصا مقبول تھا۔ وہاں سے وسطی ایشیاء، ترکستان اور مغربی چین میں اس نے فروغ پایا۔ اٹھویں صدی کے اواخر میں یوغرس کا سرکاری مذہب بن گیا۔ جس کی قلمرو میں مغربی چین

اورمنگولیا شامل تھیں۔ یہ چین ساحلی علاقوں میں پھیل گیااور وہاں سے
تائیوان کے جزیرے تک پہنچا۔ تاہم ساتویں صدی عیسوی میں اسلام کے
فروغ نے مانی مت کو جڑ سے ہی اکھاڑ پھینکا۔ آٹھویں صدی میں بغداد میں
عباسی خلفاء نے مانی مت کے پیروکاروں کو عقوبت خانوں میں ٹھونس
دیا۔ تھوڑی ہی عرصے بعد میسو پوسٹیما اور ایران میں یہ عنقا ہو گیا۔ نویں صدی
عیسوی سے وسطی ایشیاء میں اس کا زوال شروع ہوا جبکہ تیرویں صدی میں
منگول فتوحات نے عملی طور پر اس کے قطعی بیخ کنی کر دی۔۔۔۔ (فرانس
نے مانیوں کے خلاف)
جہاد کا آغاز ۱۲۰۹ میں کیا۔ ۱۲۴۴ء تک لاکھوں جانوں کے بھینٹ اور جنوبی
فرانس کی ایک بڑی حصے کی تباہی کے بعد ''البی جنسین'' فرقہ فناہ ہو گیا۔ تاہم
اٹلی میں پندرویں صدی تک کتھاری موجود رہے۔'' (۸۷)

اس مذہب کے معتقدات، رسومات اور فرقوں پر علی عباس جلال پوری یوں روشنی ڈالتے ہیں:

'' (مانی) ابتدائی عمر میں زردشت کے مذہب کا ایک پیشوا تھا۔ اس نے
مجوسیت بدھ مت اور عیسائیت میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی اور ایک
نیا مذہب مرتب کیا جسے اسی کے نام پر مانومیت کہا جاتا ہے۔ وہ زردشت،
گوتم بدھ اور جناب عیسیٰ تینوں کو نبی سمجھتا تھا۔ لیکن یہودیوں کے انبیاء
کا منکر تھا۔۔۔۔ زردشت اور مانی دونوں کے الٰہیات شنویاتی ہے۔ لیکن
ایک فرق ایسا تھا جس نے دونوں میں بعد المشر قین پیدا کر دیا ہے۔
زردشت کے خیال میں دونوں کے ابتدائی ارواح فعال ہیں۔ مانی کے ہاں
قوت نور منفعل ہے اور قوت ظلمت فعال ہے جیسا کہ یعقوبی نے کہا ہے۔

خیر اور شر کے آمیزش میں قوت شر نے مسابقت کی تھی۔ یہ مانی کا عقیدہ ہے۔
اس الہیات سے جو اخلاقیات متفرع ہوئی وہ یہ تھی۔ کہ نور کو ظلمت سے الگ
کرنے کی ہر ممکن کوشش کی جائے۔اس کے لیے مانی نے تجرد، ترک
دنیا اور نسل کشی کی ترغیب دی تا کہ نہ اولاد پیدا ہو اور نہ شر پھیل سکے۔اس
رہبانیت کے باعث مجوسی اس کے دشمن بن گئے۔ کیونکہ زردشت نے
توالد و تکاثر کی دعوت دی تھی۔ چنانچہ شاہ ہرمز نے کہا کہ یہ شخص دنیا کو تباہ
کرنا چاہتا ہے۔ مانی کی یاسیت پر بدھ مت کا گہرا اثر ہے۔۔۔ مانویہ پانچ
طبقات میں منقسم تھے۔ معلمون (تعلیم دینے والے)، مشمسون (جنہیں
ضیاء آفتاب نے منور کیا) قسیسون (مذہبی رہنما) صدیقون (تصدیق کرنے
والے) اور سماعون (سننے والے)۔ مانویہ دن میں چار دفعہ نماز پڑھتے تھے
۔بت پرستی کے قائل نہیں تھے۔ جھوٹ، لالچ، قتل، زنا، چھوری، سحر و ساحری
اور ریا کاری سے منع کرتے تھے۔اور مہینے میں سات روزے رکھتے تھے۔
مانی نے اپنی کتابوں کے لیے ایک رسم الخط ایجاد کیا۔ وہ اپنے کتابوں جن
میں شاپورکاں (شاپور کے نام پر) مشہور ہوئی۔ سونے چاندی کے حروف
میں لکھا تھا۔ اور جلد بندی میں بھی سونا استعمال کرتا تھا۔ جب اس کی کتابیں
جلائی گئی تو سونا چاندی ان میں سے پگھل پگھل کر گرتے تھے۔ایرانی روایت
کے مطابق مانی ایک عظیم مصور بھی تھا۔ وسطی ایشیاء کے آغوریوں نے
مانویت اختیار کر لی تھی۔ان کے شہر خوچو میں مانی کی جو کتابیں حال ہی میں
برآمد ہوئی ہیں ان میں بڑی بڑی خوبصورت تصویریں بھی ملی ہیں۔۔۔
مانویہ کو زندیق کہا جاتا تھا۔ ان کا کھوج لگانے کے لیے خلیفہ منصور نے ایک

محکمہ قائم کر رکھا تھا جس کا نام صاحب الزنادقہ تھا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ مانی کا اہرمن مشرق و مغرب کے فلسفے اور ادبیات میں نفوذ کر گیا۔ جیسا کہ ذکر آ چکا ہے مانی اہرمن یا شہر کو عنصرِ فعال مانتا تھا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ کائنات میں جو کچھ بھی ہا ہی ہے وہ اہرمن ہی کی کارفرمائی ہے۔ یہ تصور ہمیں ملٹن کے شیطانی گوئٹے کے میفسٹوفیلس اور اقبالؔ کے ابلیس میں واضح شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ کلیسائے روم میں ولی آگسٹائن کے توسط سے جو اوائل عمر میں مانویہ رہ چکا تھا۔ رہبانیت نے بار پایا۔ عیسائی رہبان اور مسلمان صوفیہ کے عقائد پر بھی مانویہ کی فاقہ کشی اور ترک علائق کی تعلیم کا بڑا اثر ہوا۔ دوسری طرف ابوالقاہیہ، ابوالعلم معری اور عمر خیام مانی کے قنوطیت سے متاثر ہوئے ہیں۔ اردومان نے مانی کو صوفیہ میں شمار کیا ہے۔ اگر چہ اس کو صوفی ملحد کہا ہے۔'' (۸۸)

درج بالا سطور میں مانی کی شخصیت، کردار اور تعلیمات کا خلاصہ بیان کر دیا گیا ہے۔ مجید امجد نے اپنی نظم ''نہ کوئی سلطنت غم ہے نہ اقلیم طرب'' کے آخری شعر میں اس تلمیح کو برتا ہے۔ وہ اپنی سوچ، فکر اور تخیل کو اعلیٰ انسانی اقدار کا مظہر قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ شاعری نہیں بلکہ الہام ہے اور ان کے ہاتھ میں عام سا قلم نہیں بلکہ موقلمِ مانی ہے۔

مسیحا:

مجید امجد نے اس عنوان کے تحت ایک نظم لکھی ہے جو ان کی کتاب امروز میں شامل ہے اور کلیات مجید امجد کے صفحہ ۴۴۸ پر درج ہے۔ مسیح حضرت عیسیٰؑ کا لقب ہے۔ آپؑ اللہ تعالیٰ کے پاک نبی تھے۔ آپؑ کو اللہ تعالیٰ نے بہت سے معجزے دیے تھے۔ بیماروں ک شفایابی، اندھوں کی بینائی واپس لانا اور مردوں کو زندہ کرنا، اللہ تعالیٰ نے آپ کے قبضۂ قدرت میں دے رکھا تھا اور اسی سبب یعنی بیماروں کی چارہ گری کی وجہ سے مسیح کا لفظ ادبیات میں بطورِ

ماہر معالج کے رواج پا گیا۔

مجید امجد کی نظم ''مسیحا'' بھی ایک ایسے معالج کردار کا مرقع ہے جس کی سوچ ، نگاہِ تیز اور انگلیوں کی تحریر بیماروں کی شفایابی کرتی ہے۔اس نظم میں اس معالج کو مسیحا کہہ کر مخاطب کیا گیا ہے اور اس کی مشقت اور کوشش کو خراج تحسین پیش کیا گیا ہے۔ اس معالج کو استعاراتی انداز میں مسیحا قرار دیا گیا ہے۔ بہر حال لفظ مسیحا کی اپنی تلمیحاتی حیثیت برقرار ہے جس پر گذشتہ ابواب میں تفصیلاً بحث موجود ہے۔

وادی ایمن :

اس تلمیح کو مجید امجد نے یوں استعمال کیا ہے۔

نہ کوئی وادی ایمن نہ شمع طور کہیں (۸۹)

یہ تلمیح قرآن،حدیث اور صحائف مقدسہ سے ماخوذ ہیں۔حضرت موسیٰ جب مدین سے واپس آرہے تھے۔تو راستے میں رات کے وقت انہیں آگ کی ضرورت محسوس ہوئی۔اپنے چقماق سے آگ سلگانے کی کوشش ناکام ہوئی تو ارد گرد نگاہ دوڑائی تو انہیں دور ایک جگہ آگ کا شعلہ نظر آیا۔جس سے وہ آگ لینے روانہ ہوئے۔مزید تفصیل اثر لکھنوی یوں بیان کرتے ہیں:

''وادی ایمن وہ صحرا جو کوہِ طور کے راستے میں واقع تھا۔ جب حضرت موسیٰ اپنی اہلیہ کے ہمراہ ایک دن اس جگہ پر پہنچے تو ان کی بیوی کو درد زہ شروع ہو گیا۔ جناب موسیٰ آگ کی تلاش میں نکلے تو طورِ سینا پر آگ روشن نظر آئی تھی۔اور جب وہ قریب پہنچے تو ان کو درخت سے نور نکلتا نظر آیا تھا۔چونکہ یہ وادی جناب موسیٰ کے داہنے ہاتھ کی جانب اور طور کے بھی داہنے طرف تھی اس لیے اس کا نام وادی ایمن قرار پایا''۔(۹۰)

اس جگہ پر حضرت موسیٰ کو ذات باری تعالیٰ سے شرفِ کلام حاصل ہوا۔انہیں معجزے یعنی عصا سے سانپ کا بننا اور یدِ بیضا بھی یہی ملیں اور انہیں جوتیاں اتارنے کا حکم بھی ہوا،اس لیے اسے وادی مقدس بھی کہا جاتا ہے۔

مجید امجد نے بھی وادی ایمن اور شمع طور کو یکجا لا کر اس روایتی معنوں ہی میں استعمال کیا ہے۔ زمیں پر آسمانی رشد و ہدایت اور انسانی بغاوت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ کہہ رہے ہیں کہ اب وادی ایمن اور شمع طور دونوں کا سراغ نہیں مل رہا۔

ہلاکو:

مجید امجد نے اپنی نظم ''کہانی ایک ملک کی'' میں اپنے ہاں کی سیاسی رہنماؤں کو ہلاکو خان سے تشبیہ دیتے ہوئے اس تلمیح کو یوں برتا ہے۔

جیبھ پہ شہد اور جیب میں چاقو

نسل ہلاکو (۹۱)

ہلاکو خان منگولیاں کے خان اعظم چنگیز خان کا پوتا، تولائی خان کا بیٹا اور منگو خان کا بھائی تھا۔ اس نے منگولوں کے زیر اثر ایلخانی سلطنت کی بنیا درکھی۔ ہلاکو خان کا باپ تولائی خان بغداد کو اسلامی سلطنت کا مرکز سمجھنے کی وجہ سے اس پر حملے سے کتراتا رہا۔ لیکن المستعصم باللہ کی کمزور حکومت، اندرونی خلفشار، شیعہ سنی مناقشات، حنفی اور حنبلی مسالک کے جھگڑے اور چند عاقبت نا اندیش وزراء کی دعوت میں ہلاکو خان کو بغداد پر حملے کے لیے آمادہ کیا۔ جس کے لیے وہ عالمی اور اسلامی تاریخ میں شہرت رکھتا ہے۔ سقوطِ بغداد پر لکھتے ہوئے امیر علی کہتے ہیں:

''تین دن تک گلیوں میں خون کے دریا بہتے رہے اور دریائے دجلہ کا پانی کئی میلوں تک ارغوانی رنگ کا ہو گیا۔ لوٹ مار، قتل وغارت اور کشت وخون کا بازار چھ ہفتوں تک گرم رہا۔ وحشیوں نے محلات، مساجد اور مزارات یا تو آگ کے نظر کر دیے یا ان کے سنہری کلس اتارنے کے لیے زمیں کے برابر کر دیے۔ ہسپتالوں میں بیمار اور مریض، کالجوں میں طلباء اور پروفیسر تلوار کے گھاٹ اتارے گئے۔ مزاروں شیخوں اور مقدس اماموں کی غیر فانی یادگاریں، کتب خانوں میں عالموں اور فاضلوں کے نہ مٹنے والے کارنامے

یا تو آگ کی نذر ہو کر خاک کا ڈھیر بنے اور یا جہاں دریا نزدیک تھا پانی کے آغوش میں نہاں ہو گئے۔ پانچ صدیوں کی محنت شاقہ سے جمع کیے ہوئے خزانے جہالت کی نذر ہو گئے اور قوم کا چمنستان علم وہنر ہمیشہ کے لیے اجڑ گیا۔۔۔۔۔۔قتل وغارت سے قبل بیس لاکھ نفوس کی آبادی تھی۔ ابنِ خلدون کے قول کے مطابق سوا لاکھ جانیں تلف ہوئیں۔''(۹۲)

نہ صرف بغداد بلکہ قرب وجوار کے تمام شہروں اور قصبوں کا حال بغداد سے مختلف نہ تھا۔ اپنی شقاوت، خونریزی اور بربریت کے وہ نشان چھوڑے کہ تاریخ میں اس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ اس کے علاوہ ہلاکو خان نے قیصر روم کی بیٹی سے شادی کا بندوبست بھی کرلیا تھا۔ لیکن دلہن کے ہاں پہنچنے سے پہلے ہی ہلاکو خان ۱۲۵۶ء میں مر گیا۔ تب اس کے بیٹے اور وارث اباقا خان ایل خانی نے قیصر روم کی بیٹی سے شادی رچائی۔ باایں ہمہ ہلاکو خان ہو یا چنگیز خان اپنی شقاوت، علم دشمنی اور تباہ کاری کی وجہ سے ادبیاتِ عالم میں ظلم کے استعارے بن گئے۔ مجید امجد نے بھی ہلاکو کو ظلم کا مؤجد اعلیٰ قرار دیتے ہوئے ملک کے حکمرانوں اور اہلِ حکم کو ان کی نسل اور وراثت کا امین قرار دیا ہے۔

مجید امجد کے خیال میں جہالت، علم دشمنی، غرباء اور محتاجوں پر ظلم اور شاہانہ جاہ وحشم کے معاملے میں لیڈرانِ قوم کا رویہ بھی ہلاکو ہی کی طرح ہے۔ اگر چہ نظم میں کسی بھی جگہ اپنے ملک یا ملک کی لیڈر کا بلاواسطہ ذکر نہیں لیکن جن رعایات کے ذریعے قوم کے اس راہنما کی مرقع کشی کی گئی ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ علاقہ پنجاب کے کسی ملک یا چودھری کی طرف اشارہ ہے۔

حواشی

(۱) کلیات مجید امجد ص:۱۴۹
(۲) ایضاً ص:۱۵۲
(۳) ایضاً ص:۳۵۲
(۴) ایضاً ص:۲۹۶
(۵) www.Pantheon.org
(۶) کلیات مجید امجد ص:۲۹۷
(۷) www.Wikipedia.com
(۸) کلیات مجید امجد ص:۶۷۸
(۹) ایضاً ص:۷۲۲
(۱۰) ایضاً ص:۷۷
(۱۱) ایضاً ص:۱۱۱
(۱۲) ایضاً ص:۲۱۲
(۱۳) ایضاً ص:۱۸۵
(۱۴) اسلامی انسائیکلوپیڈیا مؤلف منشی محبوب عالم ص:۲۲۱
(۱۵) کلیات مجید امجد ص:۱۹۹
(۱۶) ایضاً ص:۱۵۷
(۱۷) قصص ہند از محمد حسین آزاد ص:۱۰۷
(۱۸) عبدالعزیز خالد کی نظم 'حکایت نے' کی حواشی و تعلیقات ص:۶۹

(۱۹) کلیات مجید امجد ص:۵۳

(۲۰) ایضاً ص:۲۹۸

(۲۱) ایضاً ص:۱۸۴

(۲۲) اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد اول ص:۱۸۱

(۲۳) کلیات مجید امجد ص:۲۱۲

(۲۴) ایضاً ص:۴۵۶

(۲۵) چودہ ستارے ص:۲۶۶،۲۶۷

(۲۶) اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۰ ص:۵۷۰

(۲۷) کلیات مجید امجد ص:۱۸۶

(۲۸ ایضاً ص:۱۸۰

(۲۹) قصص الانبیاء ص:۵۳۵

(۳۰) تلمیحات آتش ص:۳۹

(۳۱) کلیات مجید امجد ص:۶۴

(۳۲) ایضاً ص:۱۸۵

(۳۳) کلیات مجید امجد ص:۲۹۴

(۳۴) www.theio.com

(۳۵) کلیات مجید امجد ص:۱۹۹

(۳۶) ایضاً ص:۶۷۸

(۳۷) ایضاً ص:۲۰۸

(۳۸) ایضاً ص:۷۲۲

(۳۹) ایضاً ص:۶۹۷

(۴۰) کلیات مجید امجد ص:۲۰۷
(۴۱) ایضاً ص:۲۱۰
(۴۲) ایضاً ص:۱۹۱
(۴۳) ایضاً ص:۶۰
(۴۴) ایضاً ص:۱۸۱
(۴۵) ایضاً ص:۱۸۴
(۴۶) ایضاً ص:۱۹۷
(۴۷) ایضاً ص:۲۵۳
(۴۸) ایضاً ص:۶۳۹
(۴۹) ایضاً ص:۶۵۵
(۵۰) ایضاً ص:۳۵۳
(۵۱) قصص القرآن از مولانا حفظ الرحمان سیوہاروی ص:۱۷۹
(۵۲) افادات سلیم ص:۱۰۹
(۵۳) کلیات مجید امجد ص:۲۱۰
(۵۴) ایضاً ص:۳۴۷
(۵۵) ایضاً ص:۲۱۲
(۵۶) ایضاً ص:۱۸۸
(۵۷) ایضاً ص:۲۴۵
(۵۸) ایضاً ص:۴۹۴
(۵۹) ایضاً ص:۶۶۶
(۶۰) خزانہ تلمیحات ص:۳۰۲

(۶۱) اسلامی انسائکلوپیڈیا مؤلف منشی محبوب عالم ص:۵۴۰
(۶۲) قصص القرآن ص:۳۷۴
(۶۳) اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد:۱۵ ص:۲۷۳
(۶۴) تلمیحات اقبال ص:۱۳۵
(۶۵) کلیات مجید امجد ص:۲۱۱
(۶۶) ایضاً ص:۳۳۱
(۶۷) ایضاً ص:۲۹۵
(۶۸) www.theoi.com
(۶۹) کلیات مجید امجد ص:۲۶۸
(۷۰) ایضاً ص:۱۱۱
(۷۱) ایضاً ص:۳۲۴
(۷۲) www.history.com
(۷۳) کلیات مجید امجد ص:۱۸۰
(۷۴) ایضاً ص:۱۹۱
(۷۵) ایضاً ص:۷۸
(۷۶) ایضاً ص:۳۹۸
(۷۷) ایضاً ص:۷۲۲
(۷۸) ایضاً ص:۱۲۹
(۷۹) ایضاً ص:۲۱۲
(۸۰) ایضاً ص:۱۷۸
(۸۱) ایضاً ص:۵۴۰

(۸۲) کلیات مجید امجد ص:۱۷۴

(۸۳) ایضاً ص:۲۱۰

(۸۴) ایضاً ص:۳۳۱

(۸۵) ایضاً ص:۲۹۹

(۸۶) زمین، انسان اور مذہب ص:۳۲۶

(۸۷) سوعظیم آدمی مترجم محمد عاصم بٹ ص:۴۱۱،۴۱۲

(۸۸) روایات تمدن قدیم ص:۱۶۹تا۱۷۲

(۸۹) کلیات مجید امجد ص:۲۹۸

(۹۰) مختصر فرہنگ تلمیحات مصطلحات ص:۲۹۹

(۹۱) کلیات مجید امجد ص:۳۰۷

(۹۲) تاریخ اسلام ص:۲۸۲_۲۸۳

باب ششم

مجموعی جائزہ

اس مقالے کا مجموعی جائزہ پیش کرتے ہوئے درج ذیل مباحث کی فہرست بنائی جا سکتی ہے۔

1۔ تلمیح کی تعریف و توضیح

2۔ جدید اردو نظم تک آتے آتے تلمیح کے معنوی آفاق میں وسعت

3۔ فیض، راشد، میرا جی اور مجید امجد کی تلمیحات کا انفرادی رنگ تلمیحاتی کمالات اور بعض تلمیحاتی اغلاط کی نشاندہی

4۔ کچھ مشترکہ مستعمل تلمیحات کا تقابلی جائزہ اور فکری زاویہ ہائے نظر

5۔ اردو ادب اور جدید اردو نظم میں ان تلمیحات کی افادیت

ابتدائی باب میں اس بات کی وضاحت کر دی گئی ہے کہ تلمیح کا لفظ ظاہری طور پر سیدھا سادہ لیکن اپنے معنوی بطن میں الجھاؤ رکھتا ہے۔ اردو میں تلمیح کی بیشتر تعریفوں، فارسی، عربی اور انگریزی تعریفوں کے بغور مطالعے سے یہ بات کھل کر سامنے آئی کہ علم بدیع کے ماہرین نے اس صنعت کی طرف خصوصی توجہ نہیں دی اور اس صنعت کا حدود اربعہ متعین کرتے وقت افراط و تفریط کا شکار ہوئے ہیں۔ اس بات پر تو تمام ائمہ فن متفق ہیں کہ جو بھی لفظ یا الفاظ اپنے پس منظر میں کسی داستان یا قصے کو سموئے ہوئے ہوں تلمیح میں شمار ہوں گے لیکن کنایہ، خفیہ اشارہ، علمی اور فنی اصطلاح ، کسی گذشتہ شاعر کے شعر کا حوالہ، مشہور مسئلہ وغیرہ ایسی باتیں ہیں جن پر کافی اختلاف ہے یا اختلاف کی گنجائش ہے ۔ اس ضمن میں بس اتنا کافی ہوگا کہ مشہور واقعہ کو ہی اگر اساس تلمیح قرار دیا جائے تو درج بالا تمام اختلافات دور کیے جا سکتے ہیں۔ جس بھی لفظ کے پس منظر میں مشہور واقعہ ہے وہ تلمیح ہے، اس کے علاوہ دیگر تمام الفاظ تلمیح کے دائرے سے خارج سمجھے جائیں۔ چونکہ مشہور مسئلہ، علمی و فنی اصطلاح، تضمین اور سرقہ، کنایہ، بالواسطہ یا خفیہ اشارہ ایسی باتیں ہیں جو اپنے اندر خاصا ابہام رکھتی ہیں اس وجہ سے راقم کے خیال میں اگر ان کے پس منظر میں خاص

واقعات نہ ہوں تو انھیں تلمیح شمار نہ کیا جائے ۔ اس کے علاوہ یہی واقعاتی پس منظر تلمیح کو دیگر صنائع شعری سے ممتاز کرنے میں بھی معاون ہے ۔ روزمرہ، محاورہ، استعارہ، علامت، اصطلاح، اشارہ، ضرب المثل، کہاوت، تمثیل، بیانیہ قصہ، داستان اور تاریخ وغیرہ ایسی صنائع ہیں جو کسی نہ کسی فنی اور فکری حوالے سے تلمیح کے قریب ہیں لیکن تلمیح اپنے طور پر ان سب سے ممتاز اور مختلف ہے ۔ دیگر صنائع سے اشتراک کی وجہ سے اسے ان کے ساتھ خلط ملط کرنا مناسب نہیں بلکہ مثال کے طور پر علامتی تلمیح یا تلمیحاتی علامت قبیل کے مرکبات کو فروغ دینا بہتر ہوگا۔ اس سے تمام صنائع کی انفرادیت بھی قائم رہے گی اور ادب کا دامن بھی وسیع تر ہوتا جائے گا۔ اس تمام بحث میں آیات قرآنی اور احادیث نبویہ کو اس لیے شامل نہیں کیا گیا کہ اس پر بھی اکثر ماہرین علم بیان متفق ہیں اور اسے بھی بغیر کسی اختلاف کے تلمیح سمجھنا چاہیے۔

جس طرح اردو زبان وادب نے اپنا ارتقائی سفر نہایت تیزی سے طے کیا۔ اسی طرح زبان وشعر میں صنائع بدائع نے بھی بلوغت کا سفر انتہائی سرعت سے کیا۔ قصیدہ، مثنوی، مرثیہ، شہر آشوب، ہجویات وغیرہ وہ اصناف شعر ہیں جو ابتدائی زمانے سے ہی اردو کا حصہ رہی ہیں ۔ فارسی ادبیات کے زیر اثر ان اصناف نے خصوصی ترقی کی ۔ دریں اثناء نظیر اکبر آبادی نے نظم کے فکر وفن میں خصوصی اضافے کیے۔ ان کی استعمال کردہ تلمیحات اردو شاعری کا اہم حصہ ہیں۔ سقوطِ دہلی کے زمانے میں اردو غزل میں استعارے، تلمیح، فن اور فکر نے وہ جوہر دکھائے کہ جس کی مثال ہندوستان کی دیگر زبانوں میں بھی مشکل سے ملتی ہے۔

جب حالؔی اور آزادؔ اردو میں نظم نگاری کو ایک نیا موڑ دے رہے تھے اس وقت تک شعر کا فنی سانچا خاصا مضبوط ہو چکا تھا۔ ان بزرگوں نے گو مغرب کے زیر اثر نظمیہ مشاعرے منعقد کرائے لیکن فنی روایات اپنے ادب ہی سے لیں۔ شرر، عظمت اللہ خان، اسماعیل میرٹھی نے نظم کی اسی روایت کو آگے بڑھایا۔ مولانا ظفر علی خان اور اکبرالہ آبادی کی طنزیہ اور مزاحیہ نظموں نے اردو نظم اور تلمیح کو ایک نئے ذائقے سے آشنا کرایا۔ ان دو بزرگوں نے مغربی تہذیب اور مسلمانوں کے روزمرہ مسائل ومعاملات پر قلم اٹھایا اس وجہ سے ان کے ہاں دیسی و بدیسی تلمیحات، اصطلاحات اور استعارات کی نئی کیفیت سامنے آئی جس نے اردو تلمیح کی روایت کو خاصا مضبوط کیا اور نئے حوالوں سے اعتبار بخشا۔ رومانوی شعراء کے ہاں جو بغاوت، آزادی، فرار اور فطرت پسندی پائی جاتی ہے اس نے بھی نظم

پر گہرے اثرات مرتب کیے۔اردو کے رومانوی شعراء نے مغربی ادب اور رومانوی تحریک سے بلاواسطہ استفادہ کیا اس لیے اس دور کی نظم میں مغربی رومانی تلمیحات بکثرت در آئیں۔

اقبآل کی شاعری اور فلسفہ اردو ادب کا گلِ سر سبد ہے۔انھوں نے اپنے فلسفیانہ خیالات کی ترسیل کے لیے زبان کا جو تخلیقی استعمال کیا اور استعارے، علامت، تلمیح اور فن کی جن نئی جہتوں کو برتا وہ انہیں کے ساتھ مخصوص ہیں۔اقبآل کی تلمیحات ہند، عرب، عجم اور مغرب کی فکری روایات کا تخلیقی جوہر ہیں۔انہوں نے تاریخ سے جس قدر زیادہ اور جاندار استفادہ کیا اور مسلمانوں کے فلاح کی جو نئی راہیں دریافت کیں ان کی وجہ سے بجا طور پر حکیم الامت اور شاعر مشرق کے القابات سے نوازے گئے۔

ترقی پسند تحریک نے بھی اردو نظم و نثر پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ان شعراء نے نظم کی طرف خصوصی توجہ دی اور نظیر کی روایات کو آگے بڑھایا۔عوام کی فلاح، حقیقت نگاری اور سرخ سویرا نے اردو نظم اور تلمیح دونوں پر خاصا اثر ڈالا۔اب روسی اور اشترا کی علامات، اصطلاحات اور تلمیحات نے اردو کے دامن میں جگہ بنائی جس سے شعر و نظم نے بھرپور فائدہ اٹھایا۔حلقہ اربابِ ذوق کے شعراء نے آزاد اور معریٰ نظم پر خصوصی توجہ دی۔مروجہ ہیئتوں سے بغاوت کی روایت ترقی پسندوں سے آگے بڑھائی۔تو حلقے کے شعراء نے اسے بامِ عروج تک پہنچا دیا۔حلقہ اربابِ ذوق کے شعراء نے فن کے علاوہ فکری زاویے سے بھی انقلابی قدم اٹھائے۔لفظ کے بطن سے مروجہ معنوں کے بجائے نیا مفہوم دریافت کرنا اور نئے شعری ڈکشن کی لپک ان شعراء کا طرۂ امتیاز ہے اور یہی وجہ ہے کہ حلقہ اربابِ ذوق کے شعراء نے تلمیحات کی جو نئی کھیپ اردو نظم کو دی وہ خاصی اہم ہے۔لیکن اس سے زیادہ اہم وہ تلمیحات ہیں جو ان شعراء نے پرانی تلمیحات سے نئے معنی اخذ کرنے اور تلمیح و علامت کو یکجا کرنے میں کی۔اگر چہ یہ روایت اقبال سے شروع ہوئی کہ تلمیح صرف تلمیحاتی مقصد کے لیے استعمال نہ ہو بلکہ وہ استعاراتی اور علامتی پیرائے میں اور بھی بہت کچھ بیان کرنے کی استعداد رکھتی ہو مگر یہی بات ہمیں راشد، میرا جی اور مجید امجد کے ہاں بدرجہ اتم ملتی ہے۔اس طرح عہد جدید اور نظم جدید تک پہنچتے پہنچتے اردو تلمیح کی گہرائی اور وسعت میں اس قدر اضافہ ہو چکا ہے کہ بلا مبالغہ اس کے ادب میں دنیا کی بیشتر قدیم تہذیبوں کے نقوش ڈھونڈے جا سکتے ہیں۔

چونکہ منتخب شعراء میں فیض احمد فیض سر فہرست ہیں اس لیے ان کی تلمیحات پر سب سے پہلے بحث کی جاتی

ہے۔فیض کی تلمیحات کا جائزہ لیتے ہوئے یہ بات کھل کر سامنے آتی ہے کہ انہوں نے تلمیحات کا مواد قرآن ، حدیث ، اسلامی تہذیب اور تاریخ سے لیا ہے۔فیض کی تین چوتھائی تلمیحات اسلامی ہیں بقیہ اردو شاعری کی روایت سے ماخوذ ہیں۔فیض انقلاب اور رومان کے خوبصورت امتزاج کے شاعر ہیں اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے تلمیحات کو رومانی اور انقلابی مقاصد کے لیے ہی برتا ہے۔اسلامی تاریخی تلمیحات کو انھوں نے اپنی ترقی پسند سوچ کے موافق شعری سانچوں میں ڈھالا ہے۔مثلاً دامن یوسف،صلیب،مسیحا اور منصوران کی مرغوب تلمیحات ہیں۔چونکہ اپنی ذاتی زندگی میں فیض کو قید و بند،الزام و دشنام اور دار ورسن کا قریبی مشاہدہ کرنے کا موقع ملا،اس وجہ سے درجہ بالا تلمیحات کے برتاؤ میں وہ تخلیقی انشراح محسوس کرتے ہیں۔ان کی تلمیحات کی کثیر تعداد تجرباتی اور محسوساتی ہے۔نرمی،گداز اور دھیما پن جیسا کہ ان کی طبیعت کا خاصہ تھا ویسا ہی ان کا اسلوب اور اسی طرح ان کی تلمیحات بھی ٹھہراؤ اور آہستگی کی حامل ہیں۔ یہ بات اپنے طور پر نئی اور حیران کن ہے کہ فیض کی تمام تر ترقی پسندی ، اشتراکی سوچ اور روسی سماج اور کمیونزم سے اثر پذیری کے باجود ان کے لاشعور میں اسلام اور قرآن کی روشنی موجود ہے وہ اسلامی روایات سے سرِ مو انحراف نہیں برتتے اور اسی دائرے میں اُن کا فن گردش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔فیض شناسی کے اس پہلو پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔

مزید برآں فیض کی شاعری جس انداز میں روایات کی پاسداری کرتی ہے کم وبیش تلمیحات میں وہی منظر نامہ سامنے آتا ہے۔فیض نے بہت کم نئی تلمیحات برتی ہیں۔البتہ پرانی تلمیحات سے اپنے ترقی پسندانہ خیالات ونظریات کا پرچار ضرور کیا ہے ان کی نظم اور تلمیح کا نظم وضبط اور ٹھہراؤ ان کی سوچ کو نعرے بازی اور پروپیگنڈہ بننے نہیں دیتی اور یہی روایت کی پاسداری،فنی نظم وضبط اور ٹھہراوانہیں دیگر ترقی پسند شعراء سے ممتاز کرتی ہے

فیض احمد فیض کے شاعرانہ عہد میں اقبال اور مغربی ادبی تحریکوں کے زیر اثر علامت کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ استعارہ،اشارہ اور علامت نے جدید شعراء کے ہاں کہیں کہیں ابہام کی کیفیت پیدا کر دی ہے اور اسی زاویہ نظر کے تحت تلمیحات کو بھی علامتی اور استعاراتی رنگ وآہنگ بخشا گیا۔اقبال،راشد،میراجی اور مجید امجد کے ہاں تلمیحات علامتی حوالے سے معتبر اور تلمیحاتی حوالے سے قدرے دبی ہوئی لگتی ہیں۔البتہ فیض احمد فیض کی نظم اور تلمیح دونوں پر کلاسیکی سوچ اور اسلوب کی کارفرمائی روشن ہے۔اس ضمن میں وہ ہر قسم کی جدت پسندی کو پس پشت ڈال کر قدامت

کے روش پر چلتے نظر آتے ہیں۔ان کے ہاں تلمیح، تلمیح ہے نہ کہ علامت واستعارے کی غماز اور یہی وجہ ہے کہ فیض کی تلمیحات کے معانی سہل الحصول اور ہمارے کلاسیکی ذوق اور مزاج سے قریب تر ہیں جبکہ اقبالؔ اور دیگر جدید شعراء کے ہاں تلمیحات تہہ داری کی حامل ہوتی ہیں جہاں لفظ کی تلمیحاتی حیثیت ثانوی اور علامتی یا استعاراتی یا کوئی اور پہلو بنیادی نوعیت کا ہوتا ہے۔یوں ہم فیض احمد فیضؔ کی تلمیحات کو ولیؔ، میرؔ، غالبؔ اور آتشؔ کی تلمیحاتی روایات کا امین قرار دے سکتے ہیں۔آفادی نکتہ نظر سے فیض نے تلمیح کی کلاسیکی روایت کا نہ صرف احیاء کیا بلکہ ایسے وقت میں جبکہ علامت تلمیح پر حاوی ہو رہی تھی فیض نے تلمیح کی انفرادی حیثیت کو بھی برقرار رکھا۔

ن م راشدؔ کا شمار آزاد اور جدید نظم کے بانیوں اور معتبر ترین ناموں میں ہوتا ہے۔''ماورا'' اردو شاعری میں آزاد نظم کی اولین مطبوعہ کتاب ہے۔ یوں بھی راشد کو باغی شاعر کہا جاتا ہے۔نظم کے فن اور فکر دونوں میں راشد نے بغاوت سے کام لیا اور ہیئت اور دیگر لوازماتِ فن کے ساتھ تلمیح کے ضمن میں بھی راشد کی باغیانہ روش کا اظہار دیکھا جا سکتا ہے۔ راشد کے ہاں ان کی تلمیحات پر نظر ڈالنے سے ان کی علمی و تاریخی وقعت کا معترف ہونا پڑتا ہے۔راشدؔ نے زندگی بھر علم کے حصول اور اسے اپنی فکر کا حصہ بنانے کا عمل جاری رکھا اور یہی وجہ ہے کہ ان کے ابتدائی کلام سے لے کر آخری نظموں تک ہمیں یکساں اور بلند علمی معیار سے ہم کنار ہونا پڑتا ہے۔ان کی فکر رسا میں تکرار اور تھکاوٹ کے نشانات کہیں بھی نہیں ملتے۔اردو کے بہت کم شاعروں کے ہاں ہمیں راشد جیسا پختہ تاریخی، علمی، عمرانی اور تہذیبی شعور نظر آتا ہے۔

تلمیحات راشدؔ اپنے اندر تاریخ و تہذیب کا ایک وسیع جہان سموئے نہ صرف قاری کے ذہنی ترفع کا باعث بنتی ہیں بلکہ یہ قاری سے بھی وسیع تر تاریخی شعور کا مطالبہ کرتی ہیں۔آج کے ادب کا قاری جس کا فارسی اور عربی سے لسانی رشتہ منقطع ہو چکا ہے راشد کی شعری لغت اور تلمیحاتی فرہنگ کے بغیر اکثر نظمیں سمجھنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔راشدؔ کی تلمیحات یہودی، عیسائی، زرتشتی اور اسلامی مذاہب کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ان مذاہب کے راہنما، رسومات و عبادات، فرقوں کے علاوہ قدیم بابلی، عربی، ایرانی اور ہندی تاریخ کے بیشتر اوراق راشد کی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں۔بالخصوص ایران اور قدیم فارس سے ان کا تہذیبی لاشعور ہمہ وقت استفادہ کرتا رہتا ہے۔فارسی تاریخ پر ان کی نگاہ گہری ہے اور وہ قاری کو بھی اپنی نظموں اور تلمیحات کے ذریعے قدیم مشرقِ وسطیٰ کی سیر کراتے

ہیں۔

اس کے علاوہ ان کی تلمیحات سے ان کے وسیع مطالعۂ اسلام کا بھی پتہ چلتا ہے۔اس لحاظ سے یہ بات بھی نئی اور حیرت انگیز ہے کہ اپنی تمام تر ملحدانہ روش اور کفریہ کلمات کے باجود ان کے ہاں اسلام اور اسلامی اقدار کی تائید ملتی ہے۔اس حوالے سے راشد پر تحقیق کا پہلو تا حال تشنہ ہے۔لیکن ان کے تلمیحات کا مطالعہ اس ضمن میں کار آمد ثابت ہوسکتا ہے فیض کی ترقی پسندی کی طرح راشد کے ہاں بھی مشرق، آزادی، آدم نو اور حرف و معنی کے وصال کی تکرار ملتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کی بیشتر تلمیحات درجہ بالا موضوعات کے گرد گھومتی نظر آتی ہیں۔

تلمیحاتِ راشد کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کی خاص فنی تکنیک کی بھی داد دینی پڑتی ہے۔وہ تاریخ، تہذیب اور تلمیح کا سرسری اور اکہرا استعمال نہیں کرتے، بلکہ اس تاریخ اور تلمیح کے بطن میں اتر کر اس کے مروجہ معنی سے ہٹ کر نئے علامتی معانی دریافت کرکے پیش کرتے ہیں۔اور یہ علامتی معانی اکثر کثیر جہات کا احاطہ کرتے ہیں جس سے راشد کی نظم کی تہہ داری میں اضافہ ہوجاتا ہے۔''ابولہب کی شادی''، ''وزیر چنیں''، ''سومنات'' اور ''نمرود کی خدائی'' اسی قبیل کی نظمیں ہیں جہاں نظم پر علامتی رنگ حاوی جبکہ تلمیحاتی پہلو خاصا کمزور نظر آتا ہے۔اگرچہ لفظ کی تلمیحاتی حیثیت ختم نہیں ہوتی لیکن ثانوی ضرور ہوجاتی ہے۔لیکن اس عمل میں وہ معانی کے جہانِ نو کے در وا کردیتے ہیں۔

اس کے علاوہ راشد کبھی کبھی مروجہ تلمیحات یا تلمیحات سے وابستہ کرداروں اور واقعات کی ترتیب نو کرکے قاری کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتے ہیں بلکہ کبھی کبھی یوں لگتا ہے کہ تلمیحاتی کردار قلب ماہیت کرگیا ہے۔راشد نے اس بات کو فنی تکنیک کے طور پر بڑی ہنرمندی اور کامیابی سے برتا ہے۔وہ اس طریقے سے قاری کو نہ صرف چونکاتے ہیں بلکہ اس طرح قاری کی دلچسپی بھی آخر دم تک برقرار رہتی ہے۔اس حوالے سے راشد کی نظمیں 'اسرافیل کی موت' سباویراں''، ''ابولہب کی شادی'' وغیرہ پیش کی جاسکتی ہیں۔

بہر حال راشد کی تلمیحات کے ذریعے نہ صرف ان کی منظومات اور افکار کی تہہ تک رسائی ہوسکتی ہے بلکہ یہ خود بھی تاریخ کے ایک بہت بڑے حصے کا احاطہ کیے ہوئے ہیں۔ان کی تلمیحات نے نہ صرف اردو شعر و ادب کے دامن کو وسیع کیا بلکہ آئندہ کے شعراء کو ایک بلند معیار شعر بھی فراہم کیا جس سے آگے کا سفر نئے شاعر اور ادیب کی ذمہ داری ہے۔ یہ تلمیحات گہرے فکری رویوں کی حامل ہیں اور ان سے راشد کی تبحر علمی شخصیت کا اندازہ بھی

لگایا جا سکتا ہے۔ یوں ہم وارث علوی کے الفاظ میں کہہ سکتے ہیں کہ:

> ''اقبال کے علاوہ اردو کے کسی شاعر کی فضا اس قدر عجمی اور عربی نہیں ہے جس قدر راشد کی ہے۔ عجمی اور عربی اساطیر اور تلمیحات کو جس تخلیقی شان سے راشد نے اپنی شاعری میں استعمال کیا ہے گھریلو چیزوں کے لیے بھی ان اجنبی انجان لفظوں کی تلاش جس میں زمانی اور مکانی فاصلوں نے دوری کا حسن پیدا کر دیا ہے۔ راشد کی لفظیات کو غیر معمولی حسن عطا کرتی ہیں۔۔۔ اسرافیل ویاجوج وماجوج، ابولہب، جہان زاد، نوروز، مرسدہ اور یاسمین، مئے ناب قزوین وخلار شیراز، ہمالہ اور الوند کی چوٹیاں، کاخ فغفور روکسریٰ اوران کے علاوہ بے شمار اجزاء ہیں جو زمانی اور مکانی فاصلوں سے لائے گئے ہیں اور جن سے راشد کی شاعری میں وہ (Exotic) کیفیت پیدا ہوتی ہے کہ اس کی نظمیں الف لیلوی دنیا کی پر کیف رومانی فضاؤں میں سانس لیتی محسوس ہوتی ہیں اور یہ اس شاعر کی ذہنی فضا ہے جس میں جدید دور کی بے چینی اور اضطراب اپنی پوری شدت سے ظاہر ہوا ہے۔ کیا اس کے بعد بھی ہم کہہ سکتے ہیں کہ راشد نے ماضی اور مشرقی روایات کو مسترد کیا ہے۔ فکری سطح پر اس نے ان سے بغاوت کی لیکن انہوں نے اپنا انتقام اس طرح لیا کہ تخلیقی سطح پر راشد کے تخیل کو بالکل اپنے رنگ میں رنگ ڈالا۔''(۱)

میراجی کا شماران شعراء میں کیا جا سکتا ہے جن کے بارے میں نقاد اور محققین تا حال افراط وتفریط کا شکار ہیں۔ ان کی شاعری اور شخصیت پر ابھی تک وہ دبیز غلاف پڑے ہوئے ہیں جو انھوں نے خود اپنی زندگی میں اپنے گرد لپیٹ رکھے تھے۔ میراجی کی مختصر زندگی، ان کی گمبھیر شخصیت ان کے نقادوں کا شخصیت کے سحر سے آزاد نہ ہونا، میراجی کی نظم اور شاعری کی الگ اور اچھوتی منزل وہ اسباب ہیں جنھوں نے میراجی کی نظم، استعارے، علامت

اور ڈکشن کو کھلنے سے روکے رکھا۔ میرا جی نے تاریخ اور تلمیح کے سب سے الگ پہلو کو کیوں منتخب کیا۔ ہندی، آریائی، ویشنو اور بدھ تاریخ میں ان کی تخلیقی روح کیوں آسودگی محسوس کرتی ہے۔ اس بارے میں وزیر آغا رقم طراز ہیں:

''میرا جی کی کتاب 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں یوں تو مشرق اور مغرب کے بہت سے عظیم شعراء کے نہایت نفیس مطالعے موجود ہیں تاہم قدیم ہندوستان کے شاعر اور کرشن رادھا کے پجاری شعراء۔۔۔۔ چنڈی داس اور ودیاپتی کے گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت میرا جی کے دل کی دھڑکن بڑی واضح ہوگئی ہے۔ اس نے یہ مضامین اس قدر ڈوب کر لکھے ہیں کہ دوسرے مضامین سے بالکل علاحدہ نظر آتے ہیں۔ ذہنی پس منظر کی آخری صورت وہ بہت سی تلمیحات اور اشارے ہیں جو قدیم ہندوستانی اساطیر اور دیومالا، بدھ مت اور خاص طور پر ویشنو مت کے بارے میں ہیں اور جنہیں میرا جی نے اپنی نظموں میں بڑی فراخدلی سے استعمال کیا ہے۔ ان نظموں میں نہ صرف مندر، پجاری، راجہ، رانی، پروہت آرتی، جمنا تٹ، گیانی، سنکھ، دیوداس اور رقص اور راگ کی خاص صورتوں کی طرف واضح اشارے ہیں جو اس بات پر دال ہیں کہ میرا جی کے ذہنی پس منظر میں ایک خاص دیومالائی فضا کے نقوش بڑے نمایاں ہیں بلکہ کرشن اور رادھا، برندابن اور اجنتا اور پانڈرنگ، یشودھا، کپل دستو اور دریودھن وغیرہ کے ذکر سے بھی میرا جی کے اس ذہنی پس منظر کے نقوش واضح ہو جاتے ہیں۔'' (۲)

اس بات کا تعین مشکل ہے کہ اپنی نظموں اور تلمیحات کا پس منظر میرا جی کے ہاں لاشعوری طور پر کارفرما ہے یا پھر شخصیت کے ڈھونگ کے ساتھ ساتھ میرا جی نے شعوری طور پر ہند آریائی فکر خود پر حاوی کی۔ تاہم میرا جی کی تخلیقی ذہانت کی داد دینی پڑتی ہے کہ جب ہر سمت عربی و عجمی سوچ کی بھرمار تھی، انھوں نے اپنی انفرادیت اور مستقبل

بعید میں اردوداں طبقے پر ہندی و ہندوستانی اثرات کے پیش نظر اردو نظم میں ایک نئ زمینی اور ہندوستانی روایت کی بنیاد رکھی۔ فکری لحاظ سے ان علامات اور تلمیحات کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ان کی شاعری عام قاری کی سطح سے بلند ہوگئی اور دوم ان کی اپنی ناکام اور تشنہ آرزوؤں کی آبیاری میں قدیم ہندی تہذیب وعلامات بڑی حد تک ممد و معاون تھیں۔ اپنی جنسی ونفسیاتی تسکین کی خاطر ماضی کے ایک خاص حصے سے ان کے لگاؤ کے بارے میں ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں:

> ''(جدید مہذب انسان اور فطری انسان) کے سنجوگ کی تلاش میں میراجی نے ماضی کی طرف سفر کیا ۔ اور ماضی کی تاریخ سے ایک ایسا ورق ڈھونڈ نکالا جہاں نہ صرف مہذب دنیا کے تکلفات ہی نہیں تھے بلکہ جہاں انسانی فطری زندگی بسر کرتے کائنات سے ہم آہنگ تھا۔ ہندو دیومالا کی طرف میراجی کا سفر اسی تخلیقی عمل کا ایک حصہ ہے۔ تاریخ کے اس دور میں میراجی کو ہندوستان اور آریا قوم کی روح کا احساس ہوا یہاں جنس اور اس کی لذت انہیں بالکل فطری اور مذہبی نوعیت کی حامل دکھائی دی۔ تاریخ کا یہی وہ باب ہے جو نسلی اعتبار سے ان کا اپنا ہوتے ہوئے (میراجی آریا ہونے پر فخر کرتے تھے) ان کے لیے ذہنی تسکین کا باعث ہوسکتا تھا۔''(۳)

میراجی کی تلمیحات کی ایک اور انفرادیت ان کا علامتی پیرایہ ہائے بیان ہے۔ ان کے ہاں جنسی رویوں، بودلیئر، ملارمے اور جدید نظم کی روایت کے زیر اثر علامت پسندی کا رجحان در آیا۔ اقبال اور راشد کی تلمیحات کے مانند ان کے ہاں بھی تلمیح اور علامت کا سنگم اور امتزاج ملتا ہے۔ میراجی کی تلمیحات بھی اکہری اور صرف تاریخی نہیں بلکہ تاریخ کا پہلو رکھنے کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی علامتی مفہوم سے وابستگی ان کی تلمیحات کے دامن کو خاصا وسیع کر دیتی ہیں۔ یوں یہ بات بآسانی اخذ کی جاسکتی ہے کہ میراجی کی تلمیحات اردو میں نئ اور اچھوتی ہیں یہی تلمیحات اور تاریخ

ہی میرا جی کی ذہنی ونفسیاتی تشفی کی اہلیت رکھتی تھی۔ان تلمیحات کوعلامتی پیرائے میں پرو کرمیرا جی نے تلمیح کی روایت اورمعنویت میں بیش قدر اضافے کیے۔وقت گزرنے کے ساتھ میرا جی کی نظمیں اور تلمیحات نئے تناظر اور نئے معانی کے افق وا کریں گی۔

مجید امجد کی تلمیحات ملے جلے انداز کی حامل ہیں ان کی نظموں میں مشرق ومغرب،عرب وعجم اور ہند ویونان کی اساطیر یکساں طور پر اپنا جلوہ دکھاتی ہیں۔معنوی لحاظ سے ان کے ہاں ترقی پسندی کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے۔فرد کے داخلی کرب کا احساس بھی خاصا گہرا ہے اور دورِ جدید میں فطرت کی پائمالی اور حزنِ انسانی کی گہری لے کے علاوہ ملک وملت سے محبت کے پہلو خاصے روشن ہیں اور سب سے بڑھ کر روحِ انسانی کی مایوسی اور ناکامی وہ زاویے ہیں جن کے گرد مجید امجد کی نظمیں اوران کی علامات وتلمیحات گھومتی ہیں۔مجید امجد نے گمنامی کے سایوں میں زندگی بسر کی اوران کی اپنی زندگی میں انہیں کوئی خاص شاعرانہ اور ادبی مقام حاصل نہ ہوسکا۔اس لیے ان کی نظموں اور تلمیحات پر کسی واضح ادبی نظریے کی چھاپ ڈھونڈنا عبث ہے۔البتہ اس بات سے مجالِ انکار نہیں کہ آئندہ کی شاعری اور نظم پر مجید امجد کے اثرات گہرے اور دیرپا ہیں۔موضوع مقالہ دیگر شعراء کی طرح مجید امجد کی تلمیحات کسی واضح یا خصوصی تاثر کو اجاگر نہیں کرتیں۔مجید امجد کی تلمیحات اپنے معنوی تناظر میں بیانیہ نوعیت کی حامل ہیں اگرچہ بعض مقامات پر علامتی تلمیحات نے معنوی جہات میں اضافہ کیا ہے لیکن ایسی تلمیحات زیادہ نہیں ہیں۔مجید امجد کے ہاں یونانی دیوتاؤں کی تلمیحات ان کے وسیع مطالعے کے علاوہ اردو نظم اور تلمیح میں خوشگوار اضافہ ہیں۔

اس کے علاوہ مجید امجد کی تلمیحات پر دوسری جنگ عظیم اور برصغیر کی آزادی کے نتیجے میں ہونے والے خون خرابے اوران حالات کے ردِعمل میں ابھرنے والی وجودیت کے نقوش بھی نمایاں طور پر محسوس کیے جاسکتے ہیں۔بہ حیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید نظم کی چاروں نمائندہ آوازوں یعنی فیض،راشد،میرا جی اور مجید امجد کی تلمیحات متنوع تہذیبی وتاریخی اثاثے کی حامل اور الگ الگ فکری رجحان کی نمائندہ ہیں۔فیض کی تلمیحات اگر ہمیں ترقی پسندی کی راہ دکھاتی ہیں تو راشد کی تلمیحاتی فکر فرد کی آزادی اور مشرق کی بیداری پر منتج ہوتی ہیں۔میرا جی کی تلمیحات ہمیں قدیم ہندی تہذیب اور گہرے جنسی ونفسیاتی رویوں سے ہم کنار کراتی ہیں تو مجید امجد کے ہاں فرد کی محرومی، نارسائی اور بے وقعتی کے نوحے ملتے ہیں۔اس لحاظ سے ان چاروں شعراء کی تلمیحات کو ہم جدید اردو نظم کی نمائندہ

تلمیحات قرار دے سکتے ہیں۔

اس مقالے میں شامل شعراء کی نظمیں، ان کی فکر، ان کا اسلوب اور ڈکشن ایک دوسرے سے کافی مختلف اور الگ ہے اور اس وجہ سے ان شعراء کا آپس میں موازنہ بھی مناسب نہیں لگتا۔ اس فہرست کے ہر شاعر نے اپنے طور پر زندگی اور فن کو برتا ہے اور ہر ایک نے اپنے تخیل و تجربے سے الگ الگ فکری نتائج اخذ کیے ہیں۔ تلمیحاتی حوالے سے بھی ان شعراء کے ہاں متنوع کیفیات ملتی ہیں۔ مثلاً آدم کی تلمیح ہی کو لیجئے فیض کے ہاں آدم اور بنی آدم صدیوں سے جبر و استحصال کا شکار نظر آتے ہیں۔ راشد کے ہاں یہ آدمِ نو کا روپ دھار کر تابندہ مستقبل کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ میراجی کے ہاں آدم مردانہ وجاہت اور جنسی زاویے لیے ہوئے ہے جبکہ مجید امجد کے ہاں یہ محرومی، نارسائی اور نسل انسانی کی ابتداء کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اس طرح لیلیٰ، مجنون، شیریں، فرہاد، کے، خسرو، مسیح، جم، منصور، سرمد، طور، کوثر، تسنیم، سلسبیل، بہشت اور زہرہ ایسی تلمیحات ہیں جنہیں کم و بیش ان تمام شعراء نے استعمال کیا ہے۔ ان تمام شعراء کے الگ زاویۂ نظر اور طبقۂ فکر کے باجود درجہ بالا تلمیحات ایسی ہیں کہ ان کے یکساں معانی سامنے آتے ہیں۔ یہ بات قابل غور ہے کہ درجہ بالا تمام تلمیحات اردو کی شعری روایات میں کثرتِ استعمال سے اپنے معنی متعین کر چکے ہیں اور ان چاروں شعراء نے بھی ان تلمیحات کا روایتی انداز سے استعمال کیا ہے۔

راشدؔ کے ہاں منصور اور سرمد کا علمی اور مذہبی حوالہ معتبر جبکہ دیگر شعراء ان کی حق پرستی اور عشق میں فنا ہونے کی طرف راغب نظر آتے ہیں۔ فیضؔ کی تلمیحات میں لات و منات راشدؔ کے ہاں حور، میراجی کے ہاں لقمان اور زبور اور مجید امجد کے ہاں بھی زبور ایسی تلمیحات ہیں جن پر ان شعراء کی فنی گرفت مضبوط نہیں اور انہیں ان شعراء کی کمزور تلمیحات کہا جا سکتا ہے۔

آخر میں ان مذکورہ شعراء کی تلمیحات کی افادیت اور جدید اردو نظم میں ان کے کردار پر روشنی ڈالی جائے تو یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہیں کہ فیض، راشد، میراجی اور مجید امجد جدید اردو نظم کے چار بنیادی ستون ہیں ان چاروں شعراء نے اپنے طور پر نظم جدید کو الگ الگ رجحانات سے متعارف کروا کر ادبی رفعتوں سے ہمکنار کیا۔ ان شعراء کی تلمیحات اپنے اندر پوری عربی، عجمی، اسلامی اور ہندی روایت سمیٹے ہوئے ہیں۔ یہاں پر ہمیں بلا مبالغہ اپنی پوری شعری و تلمیحاتی روایت کے نقوش دستیاب ہیں۔ ان تلمیحات سے ایک طرف تو ہمیں قدیم تاریخ و تہذیب سے

شناسائی حاصل ہوتی ہے تو دوسری جانب ان شعراء کے شاعرانہ کمالات اور فنی استعداد کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ان تلمیحات کا ایک بنیادی افادی پہلو یہ بھی ہے کہ ان کے ذریعے ہم ان جدید شعراء کی بیشتر نظموں کی تہہ تک اتر کر معنی کی تفہیم کے نئے در وا کر سکتے ہیں۔ اس طرح شاعری اور نظم کی تفہیم کے ساتھ ساتھ خود شاعر، اس کی تخلیقی شخصیت اور تخلیقی لاشعور تک رسائی میں بھی ان تلمیحات سے واضح اشارے اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ اردو میں ایسے مطالعات گنے چنے ہی ہیں جن میں تلمیحات کو اساس بنا کر شاعر اور اس کے فن کی قدر و قیمت کا تعین کیا گیا ہو لیکن اس زاویے سے بھی ان تلمیحات کی افادیت محسوس کی جاسکتی ہیں۔

شاعری جن پیمانوں کی مدد سے آفاقی رنگ حاصل کرتی ہے، دیگر ذرائع کے علاوہ تلمیح بھی اس ضمن میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اس مقالے میں شامل شعراء کی منظومات بلاشبہ بلند پایہ اور بین الاقوامی معیار کی ہیں لیکن انہیں یہ مقام دلانے میں ان تلمیحات کے کردار کو منہا نہیں کیا جاسکتا۔ ان تلمیحات نے فکری و تخلیقی سطح پر قاری کو ان شعراء سے قریب تر کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ ان تلمیحات کی وجہ سے ان شعراء کے ہاں جو اختصار اور جامعیت در آئی ہے اس کی مثال بھی مشکل سے ملتی ہے۔ شاعری ٹھوس مادی شے نہیں کہ مقررہ پیمانوں سے ان کی افادیت ناپی جائے بلکہ ذوق، وجدان اور فکری و فنی بالیدگی کے اصولوں سے اعلیٰ و ادنیٰ شاعری میں تمیز قائم کی جاسکتی ہے۔ تلمیحات اور ان کے برتاؤ کا قرینہ شعری حسن میں خصوصی اضافے کا موجب بنتا ہے۔ فیضؔ، راشدؔ، میراجی اور مجید امجد کے شاعرانہ مقام و مرتبے میں ان کی تلمیحات نے بھی کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ اگر ان شعراء کو جدید نظم کی نمائندہ آوازیں قرار دیا جائے تو پھر یہ بات بھی بآسانی کہی جاسکتی ہے کہ جدید اردو نظم میں تلمیح نے بنیادی نوعیت کا مقام حاصل کر لیا ہے۔

حواشی

(۱) ن م راشد کی شاعری از وارث علوی مشمولہ ''کس دھنک سے مرے رنگ آئے''،ص:۱۷۶

(۲) نظم جدید کی کروٹیں،ص:۴۷،۷۳

(۳) میرا جی کو سمجھنے کے لیے، از ڈاکٹر جمیل جالبی، مشمولہ، میرا جی، میرا جی صدی منتخب مضامین،ص:۱۶۷

مآخذ ومصادر

کتابیات

بنیادی مآخذات:

کلیاتِ راشد	ن م راشد	ماوراء پبلشرز لاہور	س ن
کلیاتِ مجید امجد	تحقیق وتدوین محمد زکریا، خواجہ	الحمد پبلی کیشنز لاہور	اشاعت سوم ۲۰۱۰ء
کلیاتِ میراجی	مرتب جمیل جالبی، ڈاکٹر	سنگ میل لاہور	اشاعت سوم ۲۰۱۰ء
نسخہ ہائے وفا	فیض احمد فیض	مکتبہ کارواں لاہور	س ن

ثانوی مآخذات:

آئینہ تثلیث	کوثر نیازی، مولانا	علمی پرنٹنگ پریس، لاہور	۱۹۷۰ء
ادبی اصطلاحات	انور جمال	نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد	۱۹۹۸ء
ارتھ شاستر	اچاریہ کوتلیہ چانکیہ مترجم شان الحق حقی	ناشر محمد اسماعیل ذبیح کراچی	فروری ۱۹۹۱
اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	سلیم اختر، ڈاکٹر	سنگ میل لاہور	۲۰۰۹ء
اُردو تلمیحات واصطلاحات	تالیف عبدالقدوس عرشی رامپوری	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۹۱ء
اُردو شاعری پر برصغیر کے تہذیبی اثرات	ساجد امجد، ڈاکٹر	الوقار پبلیکشنز لاہور	۲۰۰۳ء
اُردو شاعری کا فنی ارتقاء	فرمان فتح پوری، ڈاکٹر	الوقار پبلیکشنز لاہور	۲۰۱۲ء
اُردو شاعری کا مزاج	وزیر آغا، ڈاکٹر	مکتبہ عالیہ لاہور چھٹا ایڈیشن	۱۹۹۹ء
اُردو شاعری کی آخری کتاب	قمر نقوی	مقبول اکیڈیمی لاہور	۲۰۰۴ء
اُردو غزل کا تکنیکی، ہیئتی وعروضی سفر	ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر	مجلس ترقی ادب لاہور	اگست ۲۰۰۸ء
اُردو غزل کی تہذیبی وفکری بنیادیں جلد اول	سعد اللہ کلیم، ڈاکٹر	الوقار پبلی کیشنز لاہور	۲۰۰۵ء
اُردو غزل کی تہذیبی وفکری بنیادیں جلد دوم	ایضاً		س ن
اُردو میں علم بیان اور علم بدیع کے مباحث (تحقیقی وتنقیدی جائزہ)	مزمل حسین، ڈاکٹر	مجلس ترقی ادب لاہور	جولائی ۲۰۱۰ء

ارمغان ایران | مرتب وحید قریشی ڈاکٹر | مجلس ترقی ادب لاہور | ۱۹۷۱ء
اسلام کے علاوہ مذاہب کی ترویج میں اردو کا حصہ محمد عزیر، ڈاکٹر انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۵ء
افادات سلیم | وحید الدین سلیم، مولوی | مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی بار دوم | نومبر ۱۹۴۹ء
اقبال کے محبوب صوفیہ | اعجاز الحق قدوسی | اقبال اکادمی پاکستان | ۱۹۷۶ء
البدیع | عابد علی عابد، سید | سنگ میل لاہور | ۲۰۰۱ء
البیان | عابد علی عابد، سید | سنگ میل لاہور | ۲۰۰۳ء
المعجم الاعظم | محمد حسن الاعظمی | مکتبہ اعظمیہ کراچی | س۔ن
بحر الفصاحت (جلد دوم) نجم الغنی خان غنی رامپوری قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی مارچ ۲۰۰۶ء
بغیۃ الایضاح تلخیص المفتاح فی علوم البلاغۃ تالیف عبد المتعال صعیدی مکتبہ الادب قاہرہ مصر ۱۹۹۷ء
بھولی بسری کہانیاں (مصر) | ابن حنیف | بیکن بکس گلگشت ملتان | ۲۰۰۴ء
پنجاب کے رومان | عبد السلام خورشید | قومی کتب خانہ لاہور | ۱۹۵۰ء
تاریخ اسلام | امیر علی، سید | الفیصل ناشران وتاجران کتب لاہور | ۲۰۱۰ء
تاریخ اسلام ایک نظر میں | جمیل یوسف | اردو سائنس بورڈ لاہور | طبع دوم ۲۰۰۴ء
تاریخ فلسفہ جدید (ڈیکارٹ سے ہیگل تک) نعیم احمد | علمی کتب خانہ لاہور | س ن
تفسیر ابن کثیر (مکمل سیٹ) مترجم محمد جونا گڑھی مولانا | شمع بک ایجنسی لاہور | ۲۰۰۴ء
تلمیحاتِ آتش | تحقیق وترتیب عبد الغفار کوکب | بیکن بکس ملتان | ۲۰۱۱ء
تلمیحاتِ اکبر الہ آبادی وشرح مشکلات اکبر یوسف سلیم چشتی، پروفیسر عشرت پبلشنگ ہاوس، لاہور اگست ۱۹۶۹ء
تلمیحاتِ اقبال | عابد علی عابد | سنگ میل لاہور | ۲۰۰۳ء
تلمیحاتِ غالب | مولفہ محمود نیازی | غالب اکیڈمی نظام الدین نئی دہلی | جون ۱۹۷۲ء
تمدن ہند پر اسلامی اثرات تالیف تاراچند، ڈاکٹر۔مترجم محمد مسعود احمد، مجلس ترقی ادب، لاہور طباعت سوم مارچ ۲۰۱۰ء
تنقید وتحسین | ابن کنول، ڈاکٹر | کتابی دنیا دہلی | ۲۰۰۶ء
جدید اردو شاعری میں کرداری نظمیں عارفہ شہزاد | الاشراق لاہور | فروری ۲۰۰۷ء
جدید شعری تنقید | جابر علی سید | بیکن بکس گلگشت ملتان | ۲۰۰۲ء

چنڈی داس	سوکمار سین مترجم قیصر محمود	ساہتیہ اکادمی نئی دہلی	۱۹۸۷ء
چودہ ستارے	مولفہ نجم الحسن کراروی، مولانا	امامیہ کتب خانہ لاہور	س ن
حسن کوزہ گر	تحسین فراقی، ڈاکٹر	شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور	اگست ۲۰۱۰ء
حسین بن منصور حلاج	تدوین وتالیف، طاہر منصور فاروقی	الحمد پبلی کیشنز لاہور	س ن
حکایات گلستان سعدیؒ	مرتب محمد ندیم محمدی صوفی	شمع بک ایجنسی لاہور	س ن
حلقہ ارباب ذوق تنظیم تحریک نظریہ	یونس جاوید، ڈاکٹر	دوست پبلی کیشنز اسلام آباد	۲۰۰۳ء
خزانہ تلمیحات	ترتیب وتالیف محمود نیازی	ملک بک ڈپو اردو بازار لاہور	س ن
خلاصۃ التواریخ	سجان رائے بٹالوی مترجم ناظر حسن زیدی	اردو سائنس بورڈ لاہور	طبع دوم ۲۰۰۲ء
دائرہ معارف اقبال	حسن اختر ملک	مکتبہ عالیہ لاہور	۱۹۷۷ء
دل کی گیتا	از دل محمد، خواجہ	قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی	اپریل جون ۲۰۰۴ء
دنیا کا قدیم ترین ادب	ابن حنیف	بیکن بکس گلگشت ملتان	س ن
دیوانِ غالبؔ	اسد اللہ خاں غالبؔ، مرزا	الفیصل ناشران وتاجران کتب، لاہور	۱۹۹۵ء
دیومالائی جہان	آرزو چودھری	عظیم اکیڈمی اردو بازار لاہور	۱۹۸۹ء
رامائن	والمیکی ترجمہ یاسر جواد	فکشن ہاوس لاہور	۲۰۱۱ء
رباعیات سرمد	ترجمہ محمد سلیم الرحمان	نگارشات پبلشرز لاہور	۲۰۰۷ء
رسوم اقوام	علی عباس جلال پوری	تخلیقات لاہور	۲۰۱۰ء
رسوم ہند	پیارے لال آشوب/ڈبلیو آر ایم ہالرائیڈ	فکشن ہاوس لاہور	۲۰۰۶ء
روایات تمدن قدیم	علی عباس جلال پوری	تخلیقات لاہور	بار سوم فروری ۲۰۰۷ء
روح ادب	تسنیم الحق کاکا خیل	پشتو اکیڈمی پشاور یونیورسٹی	۱۹۸۷ء
زمین انسان اور مذہب	سیف الدین بوہرہ	مکتبہ اردو ادب گلشن راوی لاہور	۲۰۰۷ء
سمپردائے (ہندو فرقے)	بی بی رائے پروفیسر	سچیت کتاب گھر لاہور	طبع دوم ۲۰۰۴ء
سو عظیم آدمی مائیکل ہارٹ	مترجم محمد عاصم بٹ	تخلیقات لاہور	۲۰۰۹ء
سو عظیم شخصیات اسلام	تحقیق وتالیف شاہد محمود	مشتاق بک کارنر اردو بازار لاہور	س ن

سیرت خیر الانام اردو دائرہ معارف الاسلامیہ از (اردو دائرہ معارف اسلامیہ میں حضرت محمد ﷺ کی سیرت طیبہ پر طبع ہونے والے مقالات کا مجموعہ)

شعبہ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب لاہور مارچ ۲۰۰۹ء

شرح عقود الجمان فی علم المعانی والبیان جلال الدین سیوطی، حافظ، مطبوعہ مصطفیٰ البانی الحلبی مصر ۱۳۵۸ ہجری

شعر العجم (اردو) شبلی نعمانی، مولانا ناصر پرنٹرز لاہور ۱۹۸۸ء

شنٹو ازم اور جین مت رابرٹ وین ڈی وی، مترجم یاسمین خالد شاہد پبلی کیشنز لاہور س ن

شہادت امام حسین فلسفہ و تعلیمات، طاہر القادری منہاج القرآن، لاہور اگست ۲۰۱۰ء

صحیح بخاری شریف محمد بن اسماعیل امام بخاری (مترجم) جلد سوم ترجمہ وحید الزمان علامہ

مکتبہ رحمانیہ لاہور طبع جدید نومبر ۱۹۹۹ء

علامت کے مباحث (انتخاب مقالات) مرتبہ، اشتیاق احمد بیت الحکمت، لاہور ۲۰۰۵ء

علامت سے امیج تک رفعت اختر ڈاکٹر ناشر مصنف تقسیم کار نازش بک سنٹر، ٹونک دہلی جولائی ۱۹۹۵ء

علامتوں کا زوال انتظار حسین سنگ میل لاہور ۱۹۸۳ء

فرہنگ اصطلاحات قرآن محمد میاں صدیقی، ڈاکٹر مقتدرہ قومی زبان پاکستان ۲۰۰۳ء

فلسفہ عجم محمد اقبال، علامہ ڈاکٹر، ترجمہ حسن الدین احمد، میر، مکتبہ اردو ادب اگست ۲۰۱۰ء

فلسفہ مذہب مولف ایڈون اے برٹ مترجم بشیر احمد ڈار مجلس ترقی ادب لاہور طباعت دوم جون ۲۰۱۰ء

فیض احمد فیض شخصیت اور فن اشفاق حسین اکادمی ادبیات پاکستان ۲۰۰۶ء

فیض احمد فیض شخصیت اور فن مرتبہ سلمٰی صدیقی، صابر دت کلاسک لاہور مارچ ۱۹۹۳ء

قدیم مذہبی تاریخ تالیف محمد موسیٰ خان دناولی (علیگ) الوقار پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۹ء

قرآنی اردو عاشق حسین، کرنل بک کارنر جہلم ستمبر ۲۰۰۸ء

قصص القرآن تالیف محمد حفظ الرحمٰن سیوہاروی مولانا دار الاشاعت کراچی ۲۰۰۲ء

قصص القرآن عماد الدین ابن کثیر مترجمین محمد انس مولانا رعبد العظیم مولانا، بیت العلوم لاہور س ن

قصص الانبیاء ابن کثیر مترجم اظہر علی شاہ، سید النور بک کارنر میر پور آزاد کشمیر س ن

قصص الانبیاء ابن کثیر ترجمہ عطاء اللہ ساجد دار السلام لاہور س ن

قصص ہند محمد حسین آزاد، مولانا مجلس ترقی ادب لاہور طبع سوم جون ۲۰۰۷، ۲۰۰۸ء

کتاب مقدس یعنی پرانا اور نیا عہدنامہ پاکستان بائبل سوسائٹی 093-Series-2008-2M

کس دھنک سے مرے رنگ آے، مرتبین تحسین فراقی، ڈاکٹر، ضیاء الحسن، ڈاکٹر
شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور اگست ۲۰۱۰ء

کشاف تنقیدی اصطلاحات حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۱۹۹۸ء

کلاسیکی اردو شاعری کے روایتی ادارے، کردار، علامتیں تنویر احمد علوی، ڈاکٹر شاہد پبلی کیشنز نئی دہلی ۲۰۰۶ء

کلیات اقبال محمد اقبال، علامہ الحمد پبلی کیشنز لاہور مارچ ۱۹۹۹ء

گل مغفرت حیدر بخش حیدری مجلس ترقی ادب لاہور طبع اول جنوری ۱۹۶۵ء

گوتم بدھ ایچ سدھتسا تالیف و ترجمہ یاسر جواد سارنگ میکلوڈ روڈ لاہور ۲۰۰۴ء

لا = راشد تبسم کاشمیری، ڈاکٹر نگارشات لاہور ۱۹۹۴ء

لسان العرب جمال الدین محمد، امام علامہ مطبع دار صادر بیروت س ن

مثنوی مولانا روم ترجمہ، سجاد حسین، مولانا اسلامی پبلیشنگ کمپنی لاہور س ن

مجید امجد ایک مطالعہ مرتب، حکمت ادیب جھنگ ادبی اکیڈمی ۱۹۹۴ء

مجید امجد بیاض آرزو بکف عامر سہیل سید، ڈاکٹر بیکن بکس گلگشت ملتان ۱۹۹۵ء

مجید امجد کی داستان محبت وزیر آغا، ڈاکٹر جمہوری پبلی کیشنز لاہور ۲۰۱۱ء

مجید امجد کی شاعری اور فلسفہ وجودیت افتخار بیگ، ڈاکٹر مثال پبلی کیشنز فیصل آباد ۲۰۰۹ء

مختصر فرہنگ تلمیحات و مصطلحات، مولفہ ساحر لکھنوی ناشر ساحر لکھنوی س ن

مصباح الفتاح افتخار علی، مولانا مکتبہ شرکۃ علمیہ ملتان س ن

مصطلحات علوم وفنون عربیہ محی الدین غازی اجمیری انجمن ترقی اردو کراچی اشاعت اول ۱۹۶۷، ۱۹۷۸ء

مطالعہ تلمیحات و اشارات اقبال اکبر حسین قریشی، ڈاکٹر اقبال اکادمی پاکستان ۱۹۸۶ء

معارف القرآن (مکمل سیٹ) محمد شفیع مفتی ادارہ المعارف کراچی پاکستان ۱۹۸۵ء

مغرب کے تنقیدی اصول سجاد باقر رضوی کتابیات لاہور طبع اول دسمبر ۱۹۶۶ء

مغرب کے عظیم فلسفی عبدالروف ملک پاکستان رائٹرز کوآپریٹیو سوسائٹی لاہور طبع دوم ۲۰۰۹ء

منہج البلاغہ سعود العقیر لی، شیخ مکتبہ السّلفیہ الریاض سعودی عرب س ن

مہابھارت ٹھاکر سکھ رام داس چوہان بک ہوم لاہور ۲۰۰۷ء

میراجی ایک مطالعہ جمیل جالبی، ڈاکٹر سنگ میل لاہور ۱۹۹۰ء

میراجی شخصیت اور فن رشید امجد، ڈاکٹر مثال پبلیشرز فیصل آباد اشاعت سوم مئی ۲۰۱۰ء

میراجی، میراجی، صدی، منتخب مضامین مرتبین رشید امجد، ڈاکٹر/عابد سیال، ڈاکٹر مقتدرہ قومی زبان پاکستان ۲۰۱۰ء

نظم جدید کی کروٹیں وزیر آغا سنگت پبلشرز، لاہور طبع چہارم ۲۰۰۷ء

نگارستان منصف خان سحاب مکتبہ جمال اردو بازار لاہور ۲۰۱۰ء

ن م راشد سیاست اور شاعری فتح محمد ملک دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد ۲۰۱۰ء

ن م راشد شاعر اور شخص آفتاب احمد، ڈاکٹر دانیال کراچی س ن

ن م راشد کے خطوط ترتیب وتدوین نسیم عباس احمر پاکستان رائٹرز کوآپریٹیو سوسائٹی لاہور ۲۰۰۸ء

نئے آدمی کا خواب ضیاء الحسن اظہار سنز لاہور ۲۰۰۲ء

وردخاک کا نغمہ خواں عنبرین منیر مثال پبلشرز فیصل آباد ۲۰۱۰ء

ہندوستان کے عظیم لوگ ایثار حسین بک ہوم لاہور ۲۰۰۷ء

ہندو صمیات مہر عبدالحق، ڈاکٹر بیکن بکس گلگشت ملتان ۱۹۹۲ء

ہندومت رابرٹ وین ڈی ویئر مترجم یاسمین خالد شاہد پبلی کیشنز لاہور س ن

یاجوج ماجوج نذیر الحق، مولانا فیروز سنز لاہور ۲۰۱۱ء

رسائل وجرائد:

بازیافت میر تقی میر اور ن م راشد کی یاد میں مدیر، محمد فخر الحق نوری، ڈاکٹر شعبۂ اردو پنجاب یونی ورسٹی اورینٹل کالج لاہور جنوری۔جون ۲۰۱۱ء

بازیافت ن م راشد نمبر مدیر، تحسین فراقی، ڈاکٹر شعبۂ اردو پنجاب یونیورسٹی لاہور جنوری۔جون ۲۰۱۰ء

خیابان مدیر، بادشاہ منیر بخاری، شعبۂ اردو جامعہ پشاور ۲۰۰۷ء خزاں

نقاط (نظم نمبر) ادارت: قاسم یعقوب، زاہد امروز، نقاط مطبوعات فیصل آباد اکتوبر ۲۰۱۱ء

The Journal of Aesthatics and Arts Crtisism (Summer 2011) ----

لغات:

اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد:۱ اردو لغت بورڈ، کراچی بار دوم ۲۰۰۶ء

اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد: ۵ اردو لغت بورڈ، کراچی ۱۹۸۳ء

اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد: ۱۰ اردو لغت بورڈ، کراچی ۱۹۹۰ء

اردو لغت (تاریخی اصول پر) جلد: ۱۸ اردو لغت بورڈ، کراچی ۲۰۰۲ء

المنجد (اردو عربی) لغت سعد حسن خان یوسفی، مولانا دارالاشاعت کراچی جولائی ۱۹۷۵ء

جامع اللغات عبدالمجید، خواجہ جامع اللغات کمپنی لاہور س ن

درسی اردو لغت فتح محمد ملک مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۲۰۰۴ء

فرہنگ آصفیہ (الف تا ث) سید احمد دہلوی، مولوی، اردو سائنس بورڈ لاہور بار ششم ۲۰۱۰ء

فرہنگ آصفیہ (س تا ے) ایضاً

فرہنگ تلفظ مرتبہ شان الحق حقی مقتدرہ قومی زبان پاکستان طبع سوم ۲۰۰۸ء

فیروز الغات فیروزالدین، مولوی ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس لاہور طبع آخر ۱۹۹۲ء

قومی انگریزی لغت جمیل جالبی، ڈاکٹر مقتدرہ قومی زبان اسلام آباد ۲۰۰۸ء

نسیم الغات نسیم امروہوی شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور س ن

نورالغات نورالحسن نیر جنرل پبلشنگ ہاؤس کراچی س ن

ہندی اردو لغت راجیسور راؤ۔ اصغر سچیت کتاب گھر لاہور جنوری ۲۰۰۳ء

انسائیکلوپیڈیا:

اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار دوم اپریل ۲۰۰۹ء

ردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۲ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار دوم ۲۰۱۰ء

ردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۳ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار سوم ۲۰۰۳ء

ردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۶ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار ثانی ۲۰۰۵ء

ردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۷ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار دوم ۲۰۰۸ء

اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۹ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار سوم ۲۰۱۱ء
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۰ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی طبع اول ۱۹۷۳ء
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۲ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار ثانی ۲۰۰۵ء
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۵ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار ثانی ۲۰۰۷ء
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۷ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار دوم ۱۴۲۵ھ
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۱۸ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار ثانی ۲۰۰۷ء
اردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد ۲۳ شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار دوم ۲۰۱۰ء
سیرت خیر الانام جلد اول شعبۂ اردو دائرہ معارف اسلامیہ پنجاب یونیورسٹی بار چہارم مارچ ۲۰۰۹ء
اردو دائرہ معارف اقبال جلد اول شعبۂ اقبالیات پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور جنوری ۲۰۰۶ء
اردو دائرہ معارف اقبال جلد دوم شعبۂ اقبالیات پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور جنوری ۲۰۰۶ء
اسلامی انسائیکلوپیڈیا محبوب عالم، منشی، الفیصل ناشران و تاجران کتب، لاہور ستمبر ۲۰۰۸ء
انسائیکلوپیڈیا تاریخ عالم جلد اول تالیف ولیم ایل لنگر، ترجمہ و ترتیب، غلام رسول مہر شیخ
غلام علی اینڈ سنز لاہور اشاعت دوم ستمبر ۱۹۶۱ء
انسائیکلوپیڈیا تاریخ عالم جلد دوم ایضاً اشاعت اول ۱۹۵۹ء
انسائیکلوپیڈیا تاریخ عالم جلد سوم ایضاً اشاعت اول ۱۹۶۰ء
قرآنی اردو عاشق حسین کرنل بک کارنرز جہلم ستمبر ۲۰۰۸ء

مقالات:

عبدالعزیز خالد کی نظم "حکایت نے" کے حواشی و تعلیقات، ایم۔فل مقالہ، مقالہ نگار، ثمینہ افضل، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد، سیشن، ۲۰۰۷ء۔۲۰۰۹ء
تلمیحات احمد فراز (تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) تحقیقی مقالہ ایم۔اے اُردو، مقالہ نگار، میمونہ ریاض، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، فیصل آباد، سیشن، ۲۰۰۷ء۔۲۰۰۹ء

ویب سائٹس:

1.www.edu/kwheeler.com,Malakand,KPK,Pakistan,10:08am,11/01/2012

2. www.gramer about.com,Malakand,KPK,Pakistan,05:50pm,16/05/2012

3. www.history.com,Malakand,KPK,Pakistan,09:04pm,09/02/2012

4. www.Pantheon.org, Malankand,KPK,Pakistan,11:00am, 13/06/2021

5. www.theoi.com,Malakand,KPK,Pakistan,09:00pm,17/06/2012

6. www.wikipedia.com,Malakand,KPK,Pakistan,06:30pm,29/06/2012